

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

L'ART EN PRATIQUE
ÉTHOS, CONDITION ET STATUT SOCIAL DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
AU QUÉBEC ET EN BELGIQUE FRANCOPHONE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SOCIOLOGIE

PAR
PASCALE BÉDARD

NOVEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À maman Lucie,
ton amour m'accompagne toujours
par-delà le monde matériel.*

*À Stéphanie P.,
que ton souvenir ne me quitte jamais,
car il est une inspiration.*

*À mon compagnon de route,
sans qui elle serait moins belle.*

Dans notre époque de crise générale,
le meilleur des systèmes est
à mon sens, de n'en adopter aucun.
Aussi une théorie de l'art ferait entre
mes mains rapidement long feu.

Antoni Tàpies
La pratique de l'art

REMERCIEMENTS

Toute ma reconnaissance va d'abord aux artistes qui m'ont accordé un entretien : la générosité avec laquelle ils ont partagé leur temps et leur témoignage fût hors du commun. Cette thèse est dédiée aux personnes qui, de près ou de loin, ont participé au terrain de cette enquête, et aux membres des communautés artistiques dont j'ai eu le privilège de partager l'amitié.

Un tel projet ne s'accomplit jamais seul. À mes deux directeurs de thèse, Jean-François Côté (UQAM) et Jean-Louis Genard (ULB), je suis reconnaissante pour leur confiance, leurs conseils et leurs critiques judicieuses. Merci à Daniel Vander Gucht et Éric Van Essche de l'ULB, à Magali Uhl, Jean-Philippe Uzel et Louis Jacob, de l'UQAM, et à Guy Bellavance de l'INRS, pour leur disponibilité. Pour l'aide à la recherche : Michèle Stanescu (ISELP), André Nayer, le personnel de îles asbl., Helena Ragabaly (SMart.be), Alain de Wasseige et Sonia Dermience.

À Guy Bédard, dont le support indéfectible m'a été plus que précieux, et dont l'œil de lynx a préservé la version finale de ce texte d'un grand nombre de défauts; à Magali Paquin, pour la relecture attentive et rigoureuse du manuscrit : merci.

Aux amis qui ne savent peut-être pas à quel point ils ont compté : R. Guévin, N. Lachance, H. Bergeron, A. Stadelmann, M. Michaud et B. Carrier-Chouinard, C. Marique et A. Stathopoulos, D. Chaumontet, F. Pichat, M. Daudenet, G. Bergeret et J. Kremer. Un merci tout spécial à Jeanne Labbé et Claude Cliche pour leur support. Toute ma reconnaissance et mon amour va vers mes plus proches collaborateurs, dont la patience et les encouragements ont été indispensables à ce projet : Péio et Sylvestre Eliceiry.

Je ne saurais oublier de remercier le Conseil de la Recherche en Sciences Humaines du Canada, Wallonie-Bruxelles International, le Ministère de l'Éducation du Québec et la Faculté des sciences humaines de l'Université du Québec à Montréal pour le soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	VII
RÉSUMÉ	XIII
INTRODUCTION	1
1.1 Autour du métier d'artiste, à la périphérie d'une sociologie du travail.....	4
1.2 Quels artistes?	6
1.3 Posture pragmatiste et théorie enracinée.....	12
1.4 Le génie créateur et le praticien avisé.....	14
CHAPITRE 1 : PRÉMISSSES.....	25
1. Recension des écrits	25
1.1 Sociologie de l'art et des artistes.....	27
1.2 Les artistes et les mondes de l'art : circonscrire l'objet de recherche.....	35
1.3 En résumé.....	43
2. Perspective de recherche et méthodologie d'enquête	45
2.1 Une posture d'inspiration « pragmatiste »	45
2.2 Hypothèses de recherche.....	51
2.3 L'enquête.....	52
2.4 Analyse comparative	58
3. Cadre théorique : l'ethos artiste.....	60
3.1 L' <i>ethos</i> en rhétorique	62
3.2 L' <i>ethos</i> en sociologie	63
4. Contexte : les artistes et leur écosystème.....	72
4.1 Des réseaux distincts : une réalité constitutive du champ des arts visuels.....	72
4.2 Les politiques culturelles et les institutions artistiques	79
4.3 Le statut d'artiste.....	94
4.4 Autres législations.....	103
4.5 La diffusion de l'art actuel : le marché et les autres intermédiaires.....	106

4.6 Le secteur associatif et la représentation professionnelle.....	119
4.7 Quelques remarques comparatives	127
CHAPITRE 2 : L'ENQUÊTE	137
5. Le « métier » d'artiste.....	139
5.1 Profession et vocation.....	139
5.2 Les trajectoires.....	143
5.3 Négocier sa place dans les structures sociales.....	160
5.4 Les caractéristiques de la « vie d'artiste » : l'artiste au travail	183
6. L'œuvre à faire	191
6.1 Processus de création.....	191
6.2 L'atelier	199
6.3 Le monde de l'art.....	204
CHAPITRE 3 : PROPOSITIONS ANALYTIQUES.....	219
7. Portraits de l'artiste en trois « figures ».....	222
7.1 L'homme-orchestre	222
7.2 L'entreprenant	225
7.3 L'équilibriste	228
8. Les épreuves d'un parcours artistique.....	230
8.1 Les « épreuves de grandeur » dans la carrière artistique	230
8.2 Les épreuves d'un parcours professionnel d'artiste	235
9. Les valeurs qui agissent dans l'ethos artiste d'aujourd'hui.....	243
9.1 Le savoir-faire	245
9.2 L'autonomie et la liberté	247
9.3 Le désintéressement.....	251
9.4 Singularité, invention, originalité	256
9.5 L'élitisme spécifique de l'artiste	260
10. L'ethos artiste en quatre dimensions	267
10.1 L'ethos du travail artistique.....	268
10.2 L'ethos professionnel	275
10.3 L'ethos du citoyen-artiste	286
10.4 L'ethos de l'identité.....	292

CONCLUSION	315
ANNEXE 1: LES PERSONNES RENCONTRÉES EN ENTRETIENS	329
ANNEXE 2 : STATISTIQUES SUR LE TERRAIN D'ENQUÊTE	331
ANNEXE 3 : GUIDE D'ENTRETIEN.....	335
BIBLIOGRAPHIE.....	339
Revue de presse.....	358

RÉSUMÉ

Cette thèse présente les résultats d'une enquête sociologique sur la condition actuelle des artistes en arts visuels et plastiques, réalisée au Québec et en Belgique francophone. Il s'agit d'une étude comparative concernant les mondes de l'art dans lesquels évoluent ces artistes, mais également d'une recherche sur les représentations qu'ils entretiennent à l'égard de leur propre identité d'artiste, de leur rôle et de leur statut social aujourd'hui. Quels sont les enjeux d'une carrière artistique en 2013? En quoi consistent les épreuves et les balises, les facteurs de persistance ou d'abandon d'un tel parcours? Comment choisit-on de devenir artiste au tournant du XXI^e siècle, ou de le demeurer? Quelles motivations orientent un tel choix? De quelles manières cette pratique professionnelle s'inscrit-elle dans l'univers contemporain du travail, de la production de biens ou de la culture mondialisée?

Trois objectifs principaux ont dirigé la recherche. En premier lieu, la thèse expose, au moyen des données disponibles dans chaque pays concerné (statistiques, législations, études diverses), les contextes sociaux, économiques et institutionnels dans lesquels évoluent les artistes en arts visuels. En second lieu, elle explore les différentes dimensions de la création plastique en tant que pratique concrète, à partir d'une trentaine d'entretiens compréhensifs menés auprès d'artistes de toutes disciplines et générations, au Québec et en Belgique francophone entre 2008 et 2012. L'enquête interroge les parcours professionnels et personnels afin de savoir selon quelles modalités s'organise le travail artistique aujourd'hui et quelles sont les spécificités contemporaines de ces métiers séculaires. En troisième lieu, cette enquête met en lumière, par le biais de l'analyse des récits recueillis, les univers de représentations et de valeurs qui guident les artistes dans leurs choix quotidiens. Se trouvent identifiés et analysés les critères justifiant leurs choix et leurs actions, leurs référents éthiques ainsi que le sens qu'ils accordent à leurs pratiques de création et, plus généralement, au phénomène de l'art dans la société.

Ce troisième objectif de la recherche permet d'ouvrir la question de l'*ethos*. En tant que concept heuristique ayant permis d'approcher, dans le cadre de cette enquête, la dimension des raisons d'agir, la notion d'*ethos* évoque le moment d'incarnation, dans la pratique concrète des individus, de l'ensemble des valeurs et idéaux qui les habitent. Ainsi, sur le plan conceptuel, cette thèse élabore une définition synthétique de la notion d'*ethos* à partir des multiples sens qui lui ont été accordés dans l'histoire des idées, depuis la *Rhétorique* d'Aristote jusqu'aux études actuelles en analyse du discours et en sociologie du travail, en passant par ses usages spécifiques chez Max Weber et Pierre Bourdieu.

Cette recherche se fonde sur une connaissance approfondie des études contemporaines et plus anciennes sur les artistes, leurs pratiques et leur statut, réel ou mythique. Néanmoins, dans la perspective méthodologique de la théorie ancrée, elle cherche à renouveler ces connaissances à partir d'une enquête de terrain, en portant une attention particulière aux catégories endogènes à travers lesquelles les artistes interprètent eux-mêmes leur réalité. La parole vive des personnes interviewées fut la source principale à partir de laquelle s'est accomplie l'étude

de l'*ethos* artiste contemporain. C'est dans une approche d'inspiration pragmatiste, qui « prend au sérieux » les acteurs (selon l'expression de Luc Boltanski), qu'ont été menées les entrevues et les analyses de celles-ci. L'enquête révèle ainsi que les artistes d'aujourd'hui parviennent à négocier un espace de cohérence, dans leur vie professionnelle et personnelle, entre d'une part, leurs idéaux concernant l'art et l'authenticité de la pratique artistique, et d'autre part, les contraintes inhérentes à la réalité des mondes de l'art, de l'emploi et du capitalisme post-industriel. Dans une approche inductive, les différentes composantes de cette négociation se dégagent de l'analyse des entretiens, et permettent d'élaborer une sociologie du travail artistique qui tient compte de la dimension réflexive, épistémique, agissant au cœur des pratiques de création plastique.

Compte tenu des conditions économiques souvent difficiles de la pratique artistique, révélées par toutes les enquêtes sur le sujet, l'investissement personnel des artistes, en ressources de diverses natures, semble la condition essentielle à l'existence d'une production artistique, quelle qu'elle soit. Dans cette perspective, il demeure pertinent d'interroger la spécificité du statut et de la condition de l'artiste, particulièrement sous l'éclairage de l'*ethos*.

MOTS-CLÉS : artistes – sociologie des arts plastiques – *ethos* – métiers de la création – monde de l'art – théorie ancrée – méthode inductive

INTRODUCTION

L'art est avant tout une pratique : on ne peut penser l'art en dehors de la catégorie du *faire*. Dans l'histoire des idées, l'artiste et l'artisan incarnent la figure paradigmatique de l'*homo faber*. Cependant, à la différence des objets utilitaires, les œuvres d'art n'ont, a priori, aucune destination exogène : elles existent dans le seul but de leur existence dans le monde des choses, où elles deviennent des occasions d'appréciation, de pensée, d'émotions, d'expériences esthétiques diverses, à la condition de parvenir à la reconnaissance au sein d'un monde de l'art. Bien qu'on ne puisse en faire l'économie, la question de leur « usage » ou récupération à des fins diverses – utilitaires, politiques, décoratives, etc. – implique une seconde intervention pratique qui ne relève pas du domaine et de l'univers de référence propre à l'art; il s'agit d'un déplacement, si l'on veut. De même, la facture attentive d'une chose, même d'un objet usuel, n'a pas d'autres buts que son apparence dans le monde des phénomènes. Comme l'explique Hannah Arendt, l'apparaître est donc la destination de l'art. Mais apparaître n'est pas synonyme de belle apparence, et la question de la beauté ouvre sur des considérations d'un autre ordre. L'apparaître de l'œuvre d'art prend sa source dans la pensée, car la création artistique est un acte réflexif porté par une conscience plastique, historique, sociale et phénoménologique. L'art est donc une aventure sensorielle et intellectuelle, pour ne rien dire encore de sa dimension institutionnelle, ou spirituelle.

Composantes séculaires de l'expérience sociale humaine, la pratique de l'art interpelle la sociologie. Elle met en relation un grand nombre d'acteurs, et ses manifestations, durables, participent à la constitution de ce qu'il convient de nommer la société. La sphère artistique au sein de laquelle apparaissent et sont reconnues les œuvres d'art, s'épanouit au milieu d'un contexte historique et identitaire spécifique qui la façonne de l'extérieur : elle s'insère dans un réseau d'influences qui dépasse complètement les frontières géopolitiques, et ce, depuis fort longtemps. En Occident, les mondes de l'art ont évolué, avec l'ensemble des pratiques sociales, vers une configuration typiquement contemporaine : la forme plutôt internationalisée d'un vaste réseau largement autonomisé, supporté abstraitement et globalement par les structures de gouvernances centralisées, dont les produits sont inclus dans l'économie des objets de luxe à travers les collections privées, et dans le patrimoine

culturel par le biais des collections publiques. L'art se produit dans le but d'être apprécié, conservé à des fins d'appréciations futures, ou de spéculation sur la valeur, valeur elle-même dépendante d'un grand nombre de facteurs.

Comme toutes les sphères d'activité sociale, le milieu étendu de l'art est un microcosme dont l'étude rapprochée instruit sur la société contemporaine, ses modalités d'existence et de reproduction. Les mondes de l'art ont cependant comme particularité les objets qui en sont le noyau : les œuvres d'art. Nécessitant un travail industriel, souvent réalisé à une échelle artisanale, l'apparition des œuvres d'art, choses ou événements uniques, propose à celui qui entre dans le jeu de l'appréciation, une expérience esthétique, mais aussi une expérience réflexive. L'art est une pratique, mais sa visée la relie à l'ordre symbolique. En approchant les praticiens de l'art, les artistes, et en tentant de mieux comprendre de quoi est faite leur expérience concrète, on accroît les chances d'interpréter avec justesse, éventuellement, les objets symboliques qu'ils passent leur vie à créer dans le but que d'autres s'en imprègnent, qu'ils les accompagnent dans leurs réflexions sur le monde. C'est le pari que voudrait relever cette recherche.

* * *

La présente thèse porte sur les conditions de vie et de pratique des artistes en arts visuels aujourd'hui. Elle s'est réalisée dans le cadre d'une étude comparative entre le Québec et la Belgique francophone. Il s'agit de décrire quelles sont les conditions actuelles du travail artistique sur les deux territoires, l'organisation concrète de la pratique, des revenus et de la fiscalité, l'accès au marché de l'art ou aux réseaux de diffusion, le tout dans une contextualisation des pratiques. Mais cette enquête vise également à expliciter les modalités de ces pratiques dans une perspective de sociologie compréhensive, par une enquête de proximité : observations, participation, entretiens.

La recherche se mène sous plusieurs tableaux. Il s'agit d'une enquête à la fois *documentaire* (statistiques, données diverses, textes légaux, etc.), *compréhensive* (analyse des discours recueillis sur le terrain) et *diachronique* qui se penche sur la question du statut et de l'identité d'artiste dans la trame historique, intellectuelle et culturelle de l'Occident. Au confluent d'une sociologie de la culture et du travail, des valeurs et des motivations, cette thèse prend

comme point de départ l'artiste, cet acteur social dont l'activité et l'identité demeurent spécifiques et énigmatiques, afin d'approcher une multitude d'enjeux : le concept de valeur et sa construction sociale, le travail humain, le statut de l'art, etc. Le sujet recèle un grand nombre de pièges, puisque les généralisations tous azimuts et les conclusions définitives restent inaccessibles à quiconque se penche sur le domaine des valeurs artistiques. Devant un tel objet de recherche, l'humilité du sociologue autant que la tolérance du lecteur sont indispensables.

Cette thèse se déploie autour d'un corpus d'entretiens individuels. Le choix a été fait de laisser une place prépondérante à la parole vive d'artistes impliqués ici et maintenant dans une pratique créative constituant leur activité principale, voire prioritaire.

Dans le cadre de l'enquête, les artistes rencontrés sont à la fois des *sujets* d'investigation et des *informateurs* quant au contexte multidimensionnel dans lequel chacun d'eux évolue. Ce double statut des interviewés s'est précisé en cours d'enquête, alors qu'est devenu évident qu'un grand nombre d'informations de première main, à propos des structures du monde de l'art et des réseaux de relations s'y tissant, d'une importance capitale dans l'organisation de cet univers, provenaient des entretiens et ne pouvaient être ignorées. Ce double rôle n'avait pas été confié aux artistes rencontrés, mais on peut néanmoins noter que, de leur côté, il a souvent été assumé d'emblée en cours d'entretien. Je me suis laissée surprendre par l'honnêteté et la fiabilité avec laquelle des informations m'ont été transmises, ce qui indique un réel intérêt, de la part du milieu artistique, à disposer d'enquêtes sociologiques pertinentes. Ainsi, après avoir été vérifiées, mises à l'épreuve de diverses façons ou utilisées comme nouvelles pistes de recherche, ces informations ont, pour la plupart, été intégrées à l'enquête et à sa dynamique.

Formé d'entretiens assez longs et effectués sur le mode de la conversation, le corpus ne prétend à aucune représentativité statistique. Il serait complètement illusoire de tenter une généralisation des expériences des artistes créateurs, le nombre d'entretiens effectués, plus ou moins élevé, n'influant nullement sur leur degré de représentativité. En effet, à l'époque qui est la nôtre, on peut affirmer que circule, y compris au sein d'un monde de l'art assez homogène par ailleurs, une grande diversité d'histoires de vie, de trajectoires professionnelles, voire de définitions mêmes de la pratique artistique ou de l'art.

Chacun sait que la situation économique des artistes est loin d'être reluisante et enviable, que peu d'« élus » sauront se distinguer de la grande masse des « appelés » pour atteindre le succès. Pourtant, les écoles et universités ne cessent d'augmenter leurs effectifs dans les programmes reliés aux arts et on semble assister, depuis un bon moment déjà, dans les sociétés du capitalisme avancé, à un mouvement important de valorisation sociale de l'étiquette « artiste » ou « artistique ». Que se passe-t-il dans l'ordre des valeurs? Pourquoi toujours autant de jeunes (et de moins jeunes) aspirent-ils à l'*eldorado* d'une vie d'artiste, idéal qu'ils savent par ailleurs façonné d'illusions? Comment ceux qui se sont engagés sur la voie d'une pratique artistique professionnelle arrivent-ils à confirmer leur choix, année après année, malgré les difficultés inhérentes à leur métier? Comment conjuguer ces réalités avec les idéaux, la vocation, la « légende de l'artiste¹ »?

S'il paraît évident que le maintien d'une pratique de création dans le contexte socio-économique actuel ne peut s'expliquer par la théorie de l'acteur rationnel et calculateur, quel cadre de référence permet de comprendre les motivations des artistes dans la poursuite d'une pratique sérieuse, professionnelle, engageant la majeure partie de leurs ressources diverses sans garantie de succès? Peut-on affirmer que les artistes contemporains forment une nouvelle élite sociale dont la position est enviée de tous, malgré le caractère inacceptable de cette situation en démocratie égalitariste²? Peut-on s'en remettre à la rhétorique de « l'idéologie artiste », de la vocation, du talent ou du don pour saisir les raisons d'agir des acteurs, le sens qu'ils donnent à leurs pratiques et la persistance du contexte social dans lequel elles continuent néanmoins d'apparaître?

1.1 Autour du métier d'artiste, à la périphérie d'une sociologie du travail

Cette thèse propose d'investiguer l'identité d'artiste en proposant un nouvel angle de lecture, celui de l'*ethos artiste*. Je poserai l'hypothèse qu'on peut déplacer la question de « l'idéologie artiste » en imaginant que les artistes, plutôt qu'aliénés dans une idéologie, puissent se considérer détenteurs d'une certaine *éthique* relative à leur fonction à l'égard de

¹ En référence à Ernst Kris et Otto Kurz. *La légende de l'artiste* (Paris: Allia, 2010 (1934)).

² Pour faire référence à Nathalie Heinich. *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard, 2005).

l'art et de la société (si l'on accepte que de telles entités existent dans la réalité sociale et agissent comme telles), et qu'ils mettent ainsi tout en *pratique* pour s'approcher de cet idéal d'être, sans pour autant fermer les yeux sur les multiples contradictions qui ne manquent d'advenir dans le monde concret. La notion d'*ethos* sera le fil rouge de l'enquête, la grille de compréhension des propos recueillis et le cadre de pensée qui permettra de renouveler quelque peu la connaissance sociologique sur les artistes, c'est du moins l'ambition de cette thèse. Inspirée par la perspective wébérienne, mais reconstruite à partir de ses différents usages présents et passés, conceptualisée afin de permettre l'ancrage dans le terrain d'enquête selon la méthodologie de la théorisation enracinée d'Anselm Strauss (1990), cette notion acquerra ici une définition spécifique, qu'on peut dès maintenant éclairer comme suit :

Utilisé de la sorte, l'*ethos* peut servir de concept heuristique pour saisir et interpréter des récurrences de comportements rapportées à des catégories sociales et à des milieux sociaux. Il peut porter à la fois sur des niveaux très étendus des sociétés humaines (l'*ethos* du capitalisme ou l'*ethos* de genre par exemple), des niveaux plus stratifiés avec une problématisation en termes d'*ethos* de position, ou segmentés lorsqu'on parle d'*ethos* scientifique, d'*ethos* politique, d'*ethos* professionnel...³.

L'étude des mondes de l'art en général et des artistes en particulier pose, entre autres, le problème important de la perception sociale du travail artistique. Cette donnée pourrait avoir beaucoup plus d'impacts qu'il n'y paraît sur les conditions de vie concrètes des artistes, particulièrement sur la persistance d'une certaine mythologie de la vie d'artiste, au détriment d'une vision plus réaliste du travail et du statut de l'artiste, de laquelle découlerait peut-être une meilleure reconnaissance de ceux-ci au sein de la société actuelle.

La présente recherche s'est amorcée autour d'un questionnement sur la situation concrète des artistes en arts visuels et en arts plastiques⁴, en tant que ceux-ci forment une collectivité

³ Bernard Fusulier, « Le concept d'*ethos*: de ses usages classiques à un usage renouvelé », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 42, n° 1 (2011). Le concept d'*ethos* sera étudié en détail au point 3 du chapitre 1.

⁴ Sur les deux territoires de l'enquête, les appellations *arts visuels* et *arts plastiques* revêtent une connotation différente. Au Québec, on enseigne les arts plastiques aux petits enfants et on accorde des bourses à la création aux artistes en arts visuels. En Belgique, on utilise plus volontiers l'expression arts plastiques et l'appellation « plasticiens ». Cette dernière demeure inutilisable au Québec dans le cas des artistes concernés ici, puisqu'un important mouvement artistique des années 50 a adopté ce nom. Les artistes en arts visuels, ou plasticiens en Europe, regroupent traditionnellement les peintres, sculpteurs, et architectes – les artistes du dessin. Une étude sur les

professionnelle particulière dont les conditions de vie, de pratique et d'insertion dans la société revêtent plusieurs caractéristiques sociologiquement intéressantes. Pour autant, cette recherche n'emprunte pas tout à fait le sentier d'une sociologie du travail. Si les questions pratiques reliées au métier d'artiste sont abordées en détail, l'approche préconisée sera plus compréhensive que descriptive et liera d'autres dimensions à l'analyse de la vie professionnelle.

C'est au contact du terrain d'enquête que s'est modulée cette orientation : au fil des entretiens avec les artistes s'est dessiné un horizon particulièrement pertinent pour atteindre l'objectif heuristique de cette recherche, celui des « raisons d'agir ». À partir de là, l'enquête s'est articulée autour de la notion d'*ethos*, pour en faire le maillon qui relie pratique et éthique, une manière de discuter, au-delà des faits qui caractérisent la pratique des artistes, des raisons, valeurs et univers de sens qui poussent ces personnes à choisir et à persévérer dans la création artistique.

Cette enquête se penche à la fois sur les individus et sur le groupe professionnel des artistes. Cela fait apparaître une caractéristique inhérente aux études sur les artistes, que relèvent tous les chercheurs ayant travaillé sur cette population : un particularisme extrême dans la diversité des situations et, à la fois, des éléments très partagés, même d'un point de vue transhistorique.

1.2 Quels artistes?

La délimitation du corpus d'une telle enquête pose plusieurs problèmes, car la qualification d'artiste s'effectue simultanément en *faits*, mais aussi en *valeur*. Si une enquête sociologique se doit de commencer par la question « qui est concerné par cette enquête? », elle se complexifie lorsque la question devient, en l'occurrence : « qui est artiste? ». Comme le mentionne Guy Bellavance dans une enquête de 2011 :

Cependant, ces progrès quant à la connaissance de la situation économique des artistes ne parviennent pas à résoudre le problème préalable et plus général des *critères de professionnalité*. Doit-on retenir comme seul critère celui de l'autodéfinition (je suis artiste!),

plasticiens aujourd'hui se doit d'intégrer les nouvelles disciplines artistiques qui se présentent sur le même territoire physique, historique et culturel, soit l'installation, l'art vidéo et la performance.

celui du métier (je suis peintre, donc je suis artiste), celui de la part du revenu tiré de la pratique (au moins 50 %)? Dans quelle mesure doit-on tenir compte au contraire de diverses instances objectives de « reconnaissance professionnelle », sociale et économique (formation supérieure, bourses obtenues, ventes, prix et distinctions, rayonnement médiatique, présence à l'étranger ou dans une collection de musée, etc.)? Le dénombrement des artistes varie évidemment en fonction des critères retenus. Cette population sera plus ou moins étendue selon que les critères de reconnaissance seront plus ou moins contraignants. Les critères fort peu contraignants sur lesquels se fonde par exemple la définition statistique officielle de cette population pourraient ainsi expliquer en partie le très faible niveau moyen des revenus déclarés. Mais peut-on vraiment formaliser de tels critères? Face à ce dilemme, l'égalitarisme n'est sans doute pas la meilleure solution. La carrière d'un artiste semble au contraire devoir être nécessairement approchée sous l'angle de la construction de la *notoriété*. Celle-ci se construit à l'intérieur d'un *écosystème* dont un certain nombre de paramètres objectifs fixent les conditions de reconnaissance à un moment donné et dans un contexte donné. Les formes de notoriété peuvent sans doute varier — selon qu'elles résultent principalement du marché ou des institutions par exemple. Elles peuvent également varier en fonction de *conceptions de l'art associées à des modes d'organisation caractéristiques de la pratique* (plus ou moins artisanale, plus ou moins conceptuelle par exemple). Mais à l'intérieur de chacune d'elle, il est sans doute possible de fixer des degrés. (Bellavance, 2011) (C'est moi qui souligne.)

Comme le montrent toutes les recherches des dernières décennies sur le sujet, qu'elles soient commandées par les pouvoirs publics ou réalisées par des chercheurs autonomes, il est particulièrement difficile de déterminer qui est artiste en prenant comme point de départ la production, celle-ci faisant souvent, aujourd'hui, mais particulièrement tout au long du XX^e siècle, l'objet d'un débat sur sa « nature artistique », précisément. De même, à une époque de démocratisation étendue des moyens de production traditionnellement réservés aux spécialistes (photographie, vidéo, peinture, etc.), la question gagne encore en complexité.

Pour les autres professionnels, la détermination par l'activité pose généralement moins de difficultés : un comptable fait de la comptabilité et, que celle-ci soit bonne ou mauvaise, le statut professionnel du comptable n'est pas remis en cause. C'est la même chose pour un dentiste qui exerce la dentisterie, ou un paysagiste qui réalise des aménagements : la *valeur* de leurs productions ne change pas leur nature, ni la qualification du praticien, car la nature de ces productions n'est pas problématique. Dans le cas de l'art, cela peut arriver : est-on artiste parce que l'on réalise des tableaux ou des photographies? Si oui, tous ceux qui s'adonnent à ce type d'activité sont des artistes... sinon, le problème reste entier. Néanmoins, quoi qu'en disent les commentateurs de l'actualité qui prétendent qu'il suffirait de se déclarer artiste pour atteindre la gloire, c'est de cette production que dépend toute la chaîne sociale et économique dans laquelle se trouve enchâssée la pratique artistique, car c'est elle, l'œuvre,

qui en réalité circule dans le monde de la valeur. C'est donc dire que, dans le cas qui nous occupe, l'identification de l'artiste et la qualification de son parcours professionnel ne peuvent pas s'établir qu'en fonction du fruit de son activité productive – puisque le statut d'œuvre d'art peut être sujet à caution –, mais doit tout de même tenir compte de cette production puisqu'elle est l'objet transactionnel qui permet d'être reconnu socialement en tant qu'artiste. Ce qu'est l'art pose donc une interrogation qu'on ne peut écarter, en même temps qu'on ne peut s'en servir pour délimiter un corpus d'enquête s'intéressant aux artistes. Il s'agit de l'angle-mort de toute enquête sociologique sur les artistes.

Quand je dis « art », je ne parle pas du tout de ce que je considérerais comme étant l'essence de l'art, parce que je pense que parler d'essence de l'art, c'est sortir immédiatement de la sociologie. Pour les sociologues, les essences n'existent pas : c'est un vocabulaire de la métaphysique et pas de la sociologie. Je parle simplement, quand je parle de l'art, de la conception que se font les gens de l'art; et quand je dis « les gens », il faut bien entendu faire la différence entre les spécialistes et les non-spécialistes — je dis en général « le sens commun » pour désigner les non spécialistes. (Heinich, 2006, 19 décembre)

Si, en effet, parler d'essence de l'art n'apparaît pas très sociologique, s'en remettre au sens commun ne suffit malheureusement pas du point de vue de la recherche : cela revient au même, car, comme mentionné précédemment, la qualification des œuvres d'art ne cesse de faire débat. Tout particulièrement dans le cas de l'art actuel, s'en remettre au sens commun pour définir son objet pourrait conduire le sociologue à rejeter un grand nombre de pratiques artistiques dont le statut artistique, précisément, n'est pas reconnu par la majorité des non-spécialistes, malgré leur inscription dans une histoire quasi centenaire – on peut penser ici à l'art performatif, à l'art relationnel, contextuel, sociologique, etc. Le traitement sociologique des questions artistiques oblige à prendre en considération ce statut socialement problématique des pratiques artistiques d'aujourd'hui⁵.

Il semble donc préférable de se tourner vers les catégories spécifiques de la discipline sociologique : parler d'art lorsqu'on observe quelque chose qui *agit comme de l'art*, qui *est de*

⁵ Au sujet des relations conflictuelles entre l'art actuel et son public élargi: Rose-Marie Arbour. *L'art qui nous est contemporain* (Montréal: Arttextes, 1999); André Ducret. *L'art dans l'espace public une analyse sociologique* (Zurich: Seismo, 1994); Nathalie Heinich. *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas* (Nîmes: J. Chambon, 1998b).

l'art dans sa présence sociale, en vertu de l'analyse contextuelle qu'on peut en faire⁶. De cette façon, il devient possible de distinguer les pratiques en fonction des circuits socio-économiques, des réseaux et des modalités d'organisation⁷. Pour réaliser cette enquête, il a fallu choisir parmi ces réseaux / circuits / modèles de pratiques, car un trop large spectre d'enquête intégrant, par exemple, les enseignants en arts plastiques en tant qu'artistes *de facto*, aurait participé à brouiller l'analyse plutôt qu'à la rendre plus fine. J'ai choisi le réseau généralement désigné par le nom d'art contemporain, dénomination à laquelle j'ai préféré « art de recherche » ou « art de pointe », plus précises et plus évocatrices de la réalité visée. L'appellation « art contemporain » sera donc ici réservée à son sens le plus usuel et général : art d'aujourd'hui, art qui suit chronologiquement l'art moderne, art depuis la seconde moitié du XX^e siècle, art *qui nous est contemporain*, pour reprendre la belle expression de Rose-Marie Arbour.

Cet usage se distingue de celui qui prétend unifier l'art d'aujourd'hui sous le vocable d'art contemporain, au risque de subsumer sous un seul paradigme une variété extrême de manifestations. En effet, si l'art contemporain désignait avant tout un style, plutôt qu'une période, celui-ci apparaîtrait tellement diversifié qu'il en deviendrait impossible à définir, d'autant plus qu'il faudrait alors considérer une grande part de ce qui n'entre pas dans ce style comme étant classique ou moderne, ce qui ne fait aucun sens du point de vue de l'histoire de

⁶ Il ne s'agit pas ici de revenir sur la théorie institutionnelle de l'art proposée par Arthur Danto (1989), selon laquelle on ne peut raisonnablement donner une autre définition à l'art que celle d'être une chose se présentant comme de l'art sur la scène de l'institution artistique. Cette thèse concerne, en effet, la discussion sur la nature de l'art que je vise précisément à éviter comme n'étant pas le problème de la sociologie, du moins de la mienne. Ceci dit, déportée dans un contexte d'enquête sociologique, les postulats de la théorie institutionnelle apparaissent tout à fait pertinents, particulièrement si l'on se tourne vers les travaux de Georges Dickie : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1- un artefact 2- dont un ensemble d'aspects a fait que lui a été conféré le statut de candidat à l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution (le monde de l'art). » Georges Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Theory*, Cornell UP, London: Ithaca, 1974, p. 34. Je reprends la traduction usuelle retrouvée dans la plupart des ouvrages francophones citant Dickie. Voir aussi, du même auteur, *The Art Circle : a Theory of Art*, Haven Publishing Corporation, New York, 1984, où la théorie est modifiée, mais pas en profondeur.

⁷ Je précise, cependant, que malgré une proximité dans la formulation, la préoccupation de cette recherche se distingue de la question de Georges Dickie « quand y a-t-il art ? ». Chez Dickie, il s'agit encore de réfléchir à la *nature artistique* de tel objet, telle opération ou action. Tout ce courant de réflexion sur l'art, issu de la philosophie analytique américaine, a très peu influencé mes propres réflexions, dans la mesure où je ne partage pas les mêmes bases de questionnement.

l'art. En effet, un portrait à la manière des impressionnistes réalisé aujourd'hui n'a rien d'un tableau moderne, essentiellement parce qu'il ne répond pas au même contexte. Qu'importe le style, faire aujourd'hui de la peinture à la manière des impressionnistes n'implique nullement le même état d'esprit que ces peintres inaugurant l'art moderne : ce serait, au contraire d'eux, se tenir à distance d'une compréhension historique de l'art, de ses débats plastiques et philosophiques. Si l'on ne peut parler d'art moderne simplement parce que le « style » d'une oeuvre s'approche du « style art moderne », c'est que l'histoire de l'art n'est pas que l'histoire des « styles » : c'est aussi l'histoire des discours et des idées sur l'art, dont une part importante est endogène aux mondes de l'art. Chaque époque a su développer ses discours, ses questionnements, ses recherches, ses disputes, ses prises de positions, sur des sujets variés : il y a une dimension épistémique dans la pratique artistique. C'est pour cette raison que j'utiliserai l'expression *art de recherche* (plutôt qu'art contemporain), pour rendre manifeste cet aspect cognitif et réflexif de la pratique de l'art.

Ici se révèle un premier carrefour analytique : la présente enquête s'est tournée vers le monde de l'art de recherche, de l'art de pointe, distinct des mondes de l'art dit commercial, décoratif ou touristique⁸. Il faut insister sur le fait que cette distinction, si elle correspond, en gros, à des différences stylistiques, répond surtout à des critères sociologiques : le circuit socio-économique des œuvres appartenant à l'art de recherche balise donc ici le terrain de l'enquête. Il existe différentes manières de faire ces distinctions, essentielles, bien que toujours tendancieuses. À titre d'exemple, voici la catégorisation utilisée par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec dans leurs statistiques sur les marchands d'art :

Nous avons donc plutôt [en remplacement de la catégorie « art contemporain »] distingué l'art des *artistes ayant de leurs œuvres dans des collections de musée*. Cette notion d'« artistes de musée » a l'avantage de reposer sur un critère objectif. Par ailleurs, ce n'est pas aux œuvres vendues que nous avons appliqué cette distinction, mais aux marchands. (Routhier, 2006: 6)

⁸ Un des problèmes persistants des séparations de ce genre est qu'une partie seulement des personnes concernées avalisent ces distinctions. Dans le cas qui nous occupe, seuls ceux qui pratiquent un « art de recherche » reconnaissent leur différence alors que pour les autres artistes, il n'y a pas nécessairement de différence entre eux et les autres. C'est un enjeu, car ces derniers ne semblent pas comprendre pourquoi, par exemple, ils ne sont pas acceptés dans le réseau des centres d'artistes, n'obtiennent pas de bourses ou de prix, etc. Je reviendrai sur cette question.

Ainsi, il se pourrait bien qu'un certain « élitisme » demeure inhérent aux pratiques artistiques. N'en déplaise à ceux qui se demandent que faire avec cette « nouvelle aristocratie » en régime démocratique, Louis Dupont, peintre animalier et Daniel Buren, artiste international, ne seront jamais dans la même catégorie, ni du point de vue de l'histoire de l'art, ni du point de vue de la sociologie, sans même que ne comptent dans la balance l'authenticité de la démarche, le talent du praticien ou son poids économique.

Par ailleurs, tel que mentionné plus haut, l'acceptation d'une dimension épistémique de l'art par l'expression « art de recherche », considérée alors comme une pratique ancrée dans l'histoire et l'actualité, tend à rejeter la définition, qui serait simpliste, de l'art comme création de beaux objets ou expression du moi. Il est intéressant de noter que cette dernière définition, très partagée au sein de la population non-artiste et au sein du monde de l'art décoratif et touristique, n'a rien de classique ni de moderne, mais semble plutôt « postmoderne » – sans être postmoderniste, c'est-à-dire caractérisée par un fort individualisme et une volonté de réenchanter la vie hors des « grands récits » dont l'histoire de l'art s'avère riche. Si ces considérations peuvent sembler hors sujet dans le cadre d'une enquête sur les conditions de vie et de pratique des artistes contemporains, l'objectif de cette thèse est précisément de démontrer le contraire : si l'*ethos* constitue le moment de jonction entre idéal et pratique, les positions quant à la définition de l'art doivent être considérées comme parties prenantes de la dimension idéelle et sont incontournables dans l'analyse de l'*ethos*.

Cela étant dit, le réel problème relatif à la qualification de la production artistique elle-même, peut, dans le cadre de cette enquête et du moins dans un premier temps, être contourné – même s'il agit de façon centrale dans la structuration des mondes de l'art. Les artistes visés par cette enquête, et particulièrement ceux qui composent l'échantillon d'entretiens, n'ont pas été choisis en fonction de la qualité artistique de leur production, mais bien en vertu des qualifications pratiques de leur profession d'artiste, et à la faveur d'un certain hasard. Sans qu'il soit nécessaire de s'attarder à observer les œuvres, on verra que les caractéristiques sociologiques des pratiques artistiques semblent suffire largement pour établir des catégories et fonder les choix qui ont guidé cette recherche. La délimitation du corpus sera abordée plus en détail au chapitre méthodologique, mais poursuivons. Par exemple, la distinction, encore hautement polémique dans certains milieux, entre *artiste* et *artisan*, n'a pas, dans ce contexte,

à se justifier en valeur, mais peut s'effectuer simplement sur la base de critères tels que l'appartenance à un réseau économique et social distinct, ou l'organisation du travail, qui diffèrent radicalement chez l'artisan à partir du moment où celui-ci confronte des exigences corollaires d'une production typiquement artisanale, c'est-à-dire souvent plus volumineuse en terme de quantité d'objets, et caractérisée par un mode de fabrication en série. Les circuits de diffusion consacrés à cette production (salons de métiers d'art, boutiques, etc.) diffèrent de ceux réservés aux arts visuels tels que les galeries et musées, bien que, comme on peut s'y attendre à l'époque du trans et du multidisciplinaire, de nombreuses organisations ont pour mandat de brouiller les frontières. On peut penser, par exemple, à la galerie Materia, à Québec, rattachée à l'école des métiers d'art, qui propose des expositions dont le modèle de présentation s'apparente à celui des centres d'artistes, où l'on peut apprécier des œuvres uniques réalisées par des artisans qui ont également la possibilité d'offrir à la vente des pièces sérielles dans une petite salle de la galerie qui fait office de boutique. À Bruxelles, l'ISELP (Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique) propose également des expositions pour lesquelles des artistes ou des artisans, parfois les deux en même temps, sont invités à présenter leur travail. Les organisations comme Matéria et l'ISELP témoignent ainsi du fait que plusieurs artisans (céramistes, ébénistes, etc.) entretiennent, en marge de leur production dite utilitaire, une production dite sculpturale – les termes sont ici issus de la communauté concernée. Bien sûr, cette recherche ne prétend pas élever de nouvelles clôtures parmi l'ensemble infiniment diversifié des métiers créatifs, car aucune catégorisation, si fine fût-elle, parviendrait à ne laisser dans ses marges aucune exception, aucun cas de transfuge ou de multiappartenance. Dans ce domaine d'étude, il faut accepter un minimum d'imprécision.

1.3 Posture pragmatiste et théorie enracinée

Si cette recherche traite du travail artistique sans s'inscrire dans une sociologie du travail, elle s'intéresse également aux artistes sans s'inscrire dans une sociologie de l'art : l'objet de cette enquête est l'*ethos* contemporain des artistes – ou l'*ethos* des artistes contemporains – et non pas l'art contemporain même si, comme cela vient d'être souligné, il est impossible d'évacuer complètement la question de l'art comme telle. Il s'agit donc d'une sociologie des artistes, comme on pourrait dire, en référence à de célèbres enquêtes, une sociologie des pianistes de jazz (Howard S. Becker) ou des habitants de Kabylie (Pierre Bourdieu). Ainsi, dans la voie

tracée par les maîtres de l'observation, nous avons cherché à adapter les méthodes et les grilles d'analyse aux préoccupations et au terrain de la recherche plutôt que d'effectuer le contraire. La modélisation de l'*ethos* artiste qui émergera de l'enquête sera ainsi constituée à partir de l'analyse des entretiens, et non sous forme d'un a priori, que le terrain viendrait confirmer. Il s'agit bien de mettre un concept envisagé comme éclairant à l'épreuve de la réalité qu'il devrait éclairer pour le définir en retour. En ce qui a trait à ses résultats, cette recherche s'éloigne donc légèrement du modèle hypothético-déductif, l'hypothèse ne concernant pas tant les résultats, que la pertinence de la question, de la méthode choisie pour y répondre et du cadre théorique : est posée l'hypothèse que quelque chose de nouveau sera découvert quant au statut et à l'identité des artistes d'aujourd'hui, grâce à une enquête compréhensive sur l'*ethos* artiste.

Il s'agit donc d'une posture à tendance pragmatiste, qui préfère reconnaître la compétence des acteurs à présenter eux-mêmes avec justesse la situation qui est la leur, sans présumer leur aliénation (dans le sens sociologique du terme), et en faisant confiance au discours endogène – sans toutefois négliger l'analyse rigoureuse de celui-ci. Les passages d'analyse permettront de constater à quel point tout se dit, particulièrement au travers des silences et des propos « échappés » et qu'il n'est nul besoin de faire peser sur l'acteur un soupçon excessif pour recueillir, à même son discours, les éléments d'explications nécessaires à une compréhension fine, et pas toujours avantageuse, de sa situation.

Comme il le sera détaillé dans la section méthodologique, l'enquête s'inscrit donc dans une filiation de recherche qui, bien qu'héritière d'une longue tradition, a plus récemment été réactivée par le courant français des « nouvelles sociologies » autour des travaux de Luc Boltanski, Laurent Thévenot et Bruno Latour (Corcuff, 2011). Ce « style sociologique » pragmatique (Nachi, 2006a), s'il rompt quelque peu avec la tradition critique de la sociologie française, s'inscrit cependant dans la continuité de l'ethnométhodologie américaine⁹. Du

⁹ Sur la distinction entre sociologies pragmatiques et critiques, voir Thomas Bénatouïl, « Critique et pragmatique en sociologie. Quelques principes de lecture », *Annales*, vol. 54, n° 2 (1999). Malgré des communications éparées entre les deux communautés de recherche, on peut tracer des liens assez importants entre les représentants principaux de l'École de Chicago et les sociologues pragmatistes français, particulièrement au point de vue méthodologique. De la même façon, les relations entre sociologie pragmatique et philosophie pragmatique ne sont pas aussi évidentes que les apparences

point de vue méthodologique, cette thèse tentera, comme le permet le statut privilégié du chercheur québécois, de tirer parti des héritages tant français qu'américains.

1.4 Le génie créateur et le praticien avisé

La thématique de la *vocation*, souvent convoquée pour expliquer l'articulation entre « métier » et « identité » de l'artiste, n'est pas l'apanage des créateurs d'œuvres d'art : l'infirmière et l'avocat possèdent tout autant de raisons que l'artiste pour justifier leurs choix par la catégorie de « l'appel » ou du devoir. Il convient donc de traiter cette thématique avec simplicité, en convenant d'une chose importante : « l'appel de la vocation » semble un sentiment humain largement partagé, qui conduit un grand nombre de gens à choisir une carrière parce qu'ils s'y sentent bien, en accord avec eux-mêmes, leurs valeurs et leurs aptitudes. Si la vocation peut être évoquée par un artiste pour expliquer la poursuite de sa pratique, ce n'est pas nécessairement parce qu'il souscrit à la mythologie de l'artiste inspiré, même si celle-ci fait une grande place à la thématique de la vocation et agit par ailleurs dans la vie sociale. Les syllogismes sont ici lourds de conséquences.

L'excellence artistique, valeur difficile à définir, sujette à caution, mais combien déterminante dans le vécu – professionnel et personnel – des artistes, a souvent été approchée de la catégorie du « génie ». Il s'agit d'une autre manière de résoudre l'articulation métier/identité par le détour du « don », impliquant un fait de nature, dessinant les contours du « mythe de l'artiste » qu'on peut librement, et en termes exagérés et en accord avec sa

trompeuses des dénominations pourraient le laisser croire. Sur ces dimensions historiques de l'approche pragmatiste en sociologie, voir particulièrement Marc Breviglieri et Joan Stavo-Debauge, « Le geste pragmatique de la sociologie française. Autour des travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot », *Anthropolitica*, vol. 7, n° 22 (1999) [En ligne] www.passerelle.de/cms/front_content.php?idcat=4&idart=173&lang=1. Aussi, disponible en ligne, la conférence éclairante de Joan Stavo-Debauge, « La sociologie dite « pragmatique » et la philosophie pragmatiste, une rencontre tardive », *Texte préparé pour le premier séminaire des Ateliers Villa Vigoni, « Pourquoi le pragmatisme ? L'intérêt du pragmatisme pour les sciences humaines et sociales »*, Villa Vigoni, Italie, 15-18 juillet 2012.2012) [En ligne] http://www.academia.edu/2644253/La_sociologie_dite_pragmatique_et_la_philosophie_pragmatiste_une_rencontre_tardive_].

version populaire, définir comme suit¹⁰ : l'artiste est un être, humain certes, mais doté d'un génie spécifique, inspiré par on ne sait trop quelle instance supérieure, ne pouvant résister à l'appel de sa vocation, prêt à tous les sacrifices et marginalisations pour poursuivre sa mission, celle-ci consistant en la création d'œuvres au statut quasi magique, faites pour communiquer aux autres mortels les secrets du Beau, du Vrai, du Juste et autres transcendants.

Cette mythologie ayant la vie dure (particulièrement chez le grand public et certains intellectuels qui en ont une version plus sophistiquée, moins chez les artistes qui sont généralement plus critiques à son égard), la sociologie des artistes demeure une piste parsemée de pièges, dans la mesure où elle cherche à mettre en évidence la spécificité de la pratique artistique d'aujourd'hui, sans succomber à l'idéalisation de la vie d'artiste. Cette spécificité ne sera donc pas posée d'emblée comme un postulat; il s'agira plutôt de la repérer, de la démontrer par l'analyse du contexte de la pratique artistique, qui, du point de vue d'une sociologie des professions, semble effectivement unique à bien des égards, de même que par l'attention portée aux discours d'artistes en chair et en os, recueillis pour les besoins de cette enquête. C'est également par le traitement des mythologies en tant que composantes des raisons d'agir que cette recherche peut se réclamer d'une posture pragmatiste.

Pourquoi s'intéresser à la spécificité de la pratique artistique par rapport aux autres pratiques professionnelles entourant les œuvres d'art? Lorsque Howard S. Becker insiste, dans son ouvrage séminal *Les mondes de l'art* sur la nature « coopérative » de toute création artistique, n'affirme-t-il pas d'une certaine manière le caractère illusoire de cette spécificité, comme encore tributaire de l'*illusio* de l'art (pour évoquer Bourdieu)? À vrai dire, en y regardant de près, Becker traite assez peu du travail spécifique des artistes eux-mêmes, encore moins des artistes en arts visuels, préférant à raison, puisqu'il s'agit d'une avancée notoire des études sociologiques sur les arts à l'époque, révéler le fonctionnement et la structure des mondes de l'art, ces univers complexes de pratiques sociales diversifiées qui permettent aux œuvres d'art d'être accueillies et reconnues comme telles, c'est-à-dire produites socialement en tant qu'œuvres d'art, ce qui constitue un tout autre problème. En effet, du point de vue de

¹⁰ Car il faudrait, éventuellement, passer par toute la question de l'*ingenium* qui remonte bien plus loin. Je renvoie à Kris et Kurz.

l'artiste, la question de savoir ce qui « est de l'art » se pose tout à fait différemment : même si, d'un individu à l'autre, la définition varie, la relation *pratique* entretenue avec l'œuvre permet à l'artiste de s'accorder une certaine distance par rapport à ces mécanismes sociaux, distance qui se traduit souvent en méfiance, défiance ou stratégie, sinon indifférence.

Dans le cadre de cette recherche, c'est la dimension *pratique* de l'art qui se trouve au cœur de la réflexion, étant entendu que l'artiste n'est pas le seul « acteur », le seul individu à agir, dans le circuit de production-reconnaissance de l'art en tant qu'œuvre. Le regard sociologique sur l'art oblige à le considérer dans la richesse des rapports sociaux, particulièrement en ce qui a trait à la construction de sa valeur. La valeur artistique d'une œuvre demeure une question en soi, complexe, mais qui concerne également son appartenance sociale, son apparition dans le monde partagé. Cette recherche ne cherche donc pas à remettre en cause les propositions de Becker quant au statut coopératif de la production d'œuvres d'art, de même qu'en regard de la question des conventions qui jouent, c'est une évidence, un rôle très important pour la régulation des mondes de l'art. Simplement, elle tourne son regard vers une catégorie d'acteurs en particulier, les artistes.

On peut noter avec intérêt que, si bon nombre de philosophes se sont astreints à polir des définitions universalistes et généralisantes de l'œuvre d'art, il est remarquable que celles-ci se soient tant de fois trouvées mal ajustées à leur objet, particulièrement en regard des œuvres créées à la même époque que ces théories. Il est d'ailleurs notoire que les philosophies de l'art fassent si peu appel à des exemples concrets d'œuvres leur étant contemporaines. Cette histoire de la théorie de l'art est du plus grand intérêt pour qui s'intéresse aux rapports entre les artistes et le public non initié, ce dernier admettant plus volontiers les définitions exogènes et idéalistes de l'art que celles émergeant du monde artistique, de l'expérience concrète de la création en acte¹¹. Les spécialistes de l'art eux-mêmes, historiens et autres théoriciens, ont souvent éprouvé des difficultés à composer avec les aspects plus prosaïques de la pratique artistique qui peuvent miner l'*aura* mystique de l'œuvre, nuire à l'explication

¹¹ Sur ce sujet, particulièrement sur la « théorie spéculative de l'art » et sa fortune critique, voir Jean-Marie Schaeffer. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie du XVIIIe siècle à nos jours* (Paris: Gallimard, 1992).

de l'excellence artistique par le génie et mettre à mal la vaste théorie du don artistique à consonances largement religieuses.

Un exemple récent de ce type de confrontation quant à la nature de l'art est la polémique ayant entouré la sortie publique d'une recherche sur l'utilisation des optiques dans la peinture ancienne, effectuée sur le modèle empirique par l'artiste reconnu internationalement David Hockney. En 2001, lorsque Hockney publie le premier article explicitant la thèse conçue en collaboration avec le physicien de l'optique Charles Falco, cela produit l'effet d'une petite bombe dans l'univers habituellement tranquille de l'histoire de l'art.

Cette recherche démontre, avec force preuves et essais concluants, l'usage d'outils particuliers qu'auraient fait bon nombre d'artistes de la Renaissance, à qui l'on a attribué un immense génie en vertu de leur capacité, exceptionnelle et apparemment soudaine dans l'histoire, à représenter des personnages à la ressemblance parfaite, « vivante », proche de l'image photographique. Hockney, artiste peintre, à titre de professionnel de la représentation et de la vision, partant de sa longue expérience pratique et de son regard affûté par la fréquentation assidue des images, constate dans ces tableaux « révolutionnaires » un rendu proprement photographique qui l'étonne, contrastant avec un certain nombre d'aberrations optiques, comme des raccourcissements ou des erreurs de proportions, éléments d'autant plus surprenants qu'ils cohabitent sur un même tableau de grand maître. Hockney, en collaboration avec l'opticien Charles Falco, mène l'enquête. Ils découvrent alors que ces peintres sont fort probablement entrés en contact, précisément à la même époque, avec des dispositifs optiques tels que la *camera obscura* et la *camera lucida*, leur permettant de projeter une image de la réalité sur un support, à la manière d'un rétroprojecteur, afin de soutenir la réalisation d'un dessin. Loin de consister en des techniques faciles, ces outils n'ont pas moins permis des avancées importantes dans la production d'images ressemblantes, une quête particulièrement active chez les artistes de l'époque qui, est-il besoin de le rappeler, n'avaient pas accès à la photographie. La thèse Hockney-Falco comporte ainsi une

découverte fameuse pour l'histoire de l'art. Ainsi est-il étonnant qu'elle ait bénéficié d'un accueil plutôt glacial, sinon hostile, dans le milieu¹².

Bien qu'il ne soit nullement de mon ressort de juger de la validité de cette thèse, dont la démonstration a néanmoins su convaincre mon esprit scientifique, il s'agit d'une porte d'entrée intéressante pour aborder la question du métier d'artiste. En effet, le débat issu de la thèse Hockney-Falco s'est cristallisé autour d'une bien curieuse notion, celle de « tricherie ». On a argumenté, contre la thèse, qu'il était inadmissible de considérer que les chefs-d'œuvre de maîtres de la Renaissance aussi éminents que Dürer, Van Eyck ou Rembrandt, pouvaient être le produit de la « tricherie » technique que constitue, selon cette vision du travail artistique, l'utilisation des techniques optiques telles que la *camera obscura*, la *camera lucida* ou les miroirs. Dans son livre-preuve intitulé « Secret Knowledge : Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters », David Hockney se surprend et se désole de ces réactions, et en donne l'explication suivante : toute l'histoire de l'art se fonde sur la croyance dans la divinité du don artistique, ce qui empêche les historiens de considérer le travail de l'artiste dans la multiplicité de ses dimensions¹³. À ceux qui lui opposent l'argument selon lequel aucun de ces artistes n'a jamais dit qu'il utilisait les optiques, il réplique, laconique : tous les artistes gardent leurs secrets, puisque leur succès et leur réputation découlent de l'excellence et de l'exclusivité de leur réussite, particulièrement à cette époque où la fortune des artistes dépendait de ce type d'avantage comparatif sur le marché des portraitistes et des créateurs d'images dont la clientèle recherchait particulièrement l'agilité dans l'évocation réaliste de la nature. De ceux qui parlent de tricherie, Hockney souligne l'incompréhension de ce qu'est un artiste avec toute sa curiosité et sa passion pour la découverte, pour l'innovation, y compris technique.

¹² Pour plus d'informations sur cette thèse et la controverse qui sévit toujours autour d'elle, voir le site officiel mis en ligne par Charles Falco lui-même (<http://fp.optics.arizona.edu/SSD/art-optics/index.html>), le livre-preuve de David Hockney. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (London: Studio, 2001). Pour l'avis des détracteurs, lire le numéro spécial de la revue « Early Science and Medicine », Vol. 10, No. 2 : *Optics, Instruments and Painting 1420-1720. Reflections on the Hockney-Falco Thesis* (2005).

¹³ « It is worth repeating here, I think, that optics don't make marks-they only produce an image, a look, a means of measurement. The artist is still responsible for the conception, and it requires great skill to overcome the technical problems and to be able to render that image in paint. » *ibid.*, p. 131.

Ces deux éléments – excellence de l'artiste correspondante à son originalité individuelle et quête d'innovation – sont généralement présentés comme appartenant au « régime vocationnel » de la production artistique, troisième moment de l'histoire des artistes selon la théorie de Nathalie Heinich, intimement lié au régime de singularité propre à l'époque moderne. Or, il est ici question de peintres ayant vécu bien avant l'avènement du romantisme... David Hockney commet-il ici un anachronisme, en plaquant sur les temps anciens des caractéristiques fort modernes de la pratique artistique? Rien n'est moins sûr.

La thèse Hockney-Falco s'est également vu refuser son caractère scientifique. Un artiste n'est pas un scientifique de l'art et n'est donc pas qualifié pour juger des techniques utilisées dans un tableau – même si la preuve de Hockney se base sur près de dix ans de recherche dans un corpus énorme de peintures, sans compter ses propres essais pratiques des dites techniques qui lui permirent de reconnaître leurs effets dans les tableaux des grands maîtres. Un spécialiste de la physique optique n'est pas à même de juger des œuvres d'art – malgré sa connaissance aiguisée de l'histoire de l'optique et des possibilités de celle-ci pour la fabrication d'images ressemblantes avant l'invention de la photographie. Encore une fois, la dimension épistémique de la pratique artistique est niée, comme si un artiste ne faisait que créer des œuvres, sans être en même temps un praticien de son temps, informé, avisé, maîtrisant l'histoire de sa discipline, capable de poser un regard critique et pragmatique sur celle-ci.

Il est difficile de nommer cette dimension spécifiquement cognitive de la pratique artistique : il faudrait presque parler d'épistémologie, mais l'expression paraît mal ajustée à la forme particulière de la création et de la recherche artistiques, somme toute très différentes de la recherche et de la création scientifiques (il s'agit d'ailleurs d'un débat chaud, à l'heure où les universités font la promotion tous azimuts de la recherche-crétion¹⁴). L'épistémologie est la

¹⁴ Pour éclairer en quelques lignes cet enjeu complexe, voici l'extrait d'un entretien avec l'artiste Marcel Jean, professeur reconnu de l'École des Arts visuels et médiatiques de l'Université Laval, Québec. « Marcel Jean : La création dans son vrai sens, c'est un mouvement. Une progression dans le temps. Il y a une ambiguïté actuellement dans l'enseignement des arts à l'Université avec l'idée de recherche-crétion. Cette idée est devenue le nouveau leitmotiv. On essaie d'associer un mot d'origine scientifique à la création. Pendant des années, on s'est opposé à cela. Ça ne fonctionne pas de la même manière : les créateurs n'ont rien à démontrer. [...] Il fallait justifier scientifiquement la création. Cela mène à l'absurde. [...] / N. C. : Vous défendez la création pure ? / M. J. : J'essaie de

science des processus d'acquisition de la connaissance, généralement à l'échelle scientifique; la dimension épistémique d'une pratique est celle où se forment les connaissances nécessaires à son développement. La composante de la pratique artistique que je tente ici de définir est bien épistémique, mais concerne également une connaissance des processus d'accumulation du savoir artistique.

Si le terme d'épistémologie s'ajuste mal, parler d'une dimension « réflexive » paraît, d'un autre côté, insuffisant : toute pratique artistique est forcément réflexive, dans la mesure où elle fait l'objet de la réflexion de son auteur qui s'explique perpétuellement la logique, l'émergence et le processus de sa création. Ce n'est pas tout à fait cela que je cherche à nommer.

Il ne s'agit pas d'un enjeu marginal, puisque la reconnaissance de cette dimension de la pratique artistique permet de comprendre tout un horizon des pratiques et des orientations qu'empruntent les artistes, non seulement dans leurs choix professionnels et personnels, mais également dans le développement de leur art, de leur création; il s'agit d'une dimension « raisonnable » – qui peut être raisonnée – de l'excellence artistique, qui renouvelle le regard sur l'histoire de l'art. D'ailleurs, les critiques et les historiens de l'art tiennent compte de cette dimension, sans toutefois la nommer explicitement.

Comment décrire, alors, cette dimension épistémique de la pratique artistique, qui fait de l'activité de l'artiste un domaine particulier de la connaissance, différent à la fois de la connaissance de l'histoire de l'art et du domaine des compétences techniques? Trois principaux éléments composent cette dimension inhérente à la pratique des artistes. D'abord, une conscience de l'histoire des formes et des styles, particulièrement, mais pas seulement artistiques, et une compétence à se situer dans cette histoire, dans son actualité et dans une ou des « lignées », potentiellement reconstruites à posteriori par l'artiste lui-même qui perçoit des correspondances là où les historiens de l'art n'en traçaient pas nécessairement. Ensuite, la reconnaissance d'une certaine forme de cumulativité des découvertes plastiques, des outils et

voir la différence avec la science. En art, il y a toujours quelque chose de produit. Walter Benjamin dirait "un langage". C'est un mode d'expression, de proposition, de présentation... En recherche, il y a des attentes, une hypothèse, une finalité, des conclusions. La création, c'est une prospection. » Entrevue réalisée par Nathalie Côté, « Marcel Jean persiste et signe », *Inter: art actuel*, n° 106 (2010), p. 81-82.

des moyens mis à la disposition de la création, dont découle une volonté de participer à cet avancement par l'innovation et la recherche, en mettant à profit les découvertes du passé et les potentialités du présent, sans concession à une vision évolutionniste de l'art. Car, comme le dit l'artiste et intellectuel Marcel Jean : « Il faut s'enlever l'idée qu'il y a une progression en art. Les techniques évoluent. Mais la technique ne pense pas. » (Côté, 2010) Finalement, troisième élément, l'exercice d'une compétence critique vis-à-vis du travail artistique des autres, art actuel ou art ancien, en regard du contexte d'émergence des oeuvres. Ainsi, alors qu'elle recoupe partiellement le territoire de l'histoire de l'art, cette dimension épistémique de la pratique artistique s'en distingue radicalement par le point de vue dont elle émerge : celui du praticien, du créateur d'oeuvres, ces oeuvres qui constituent la nécessité matérielle sur laquelle se construit ce corpus de connaissances organisées. Nous reviendrons sur cette question complexe, car il s'agit d'un des aspects les plus importants de la thèse ici défendue.

En prenant en compte la dimension épistémique de l'art, on convient de la possibilité que les valeurs artistiques ne soient pas seulement arbitraires ou idéologiques. En cela aussi, cette enquête pourra être considérée comme pragmatiste. Par exemple, sur la question insondable du don, du talent, traitée avec tant de méfiance par des générations de sociologues, n'est-il pas possible de considérer cette thématique avec plus de simplicité? Un talent, n'est-ce pas avant tout un penchant qu'on choisit de développer? Un don, n'est-ce pas surtout une aptitude, une affinité pratique? Qu'une personne dispose de plus ou moins d'aptitudes pour le calcul mental, le jardinage ou le football ne pose, semble-t-il, aucun problème. Par contre, le « talent » d'un artiste, le plus souvent souligné par un critique ou un historien de l'art, semble receler, pour plusieurs, un enjeu relatif à la démocratie, sous prétexte que la qualité artistique, contrairement à la qualité, plus mesurable, d'autres types de performance humaine, défie tout jugement. À cette enseigne, certains suspectent même les artistes de détenir des privilèges autrefois réservés à l'aristocratie¹⁵.

¹⁵ « Reste que, depuis la Révolution française et, plus précisément, à partir de la génération romantique, ce sont les artistes qui ont incarné au mieux et la valorisation du singulier, dans la logique transgressive propre au régime de singularité, et le droit à un privilège, générateur d'une impunité morale et juridique que favorise le paradoxe permissif des institutions, sans pour autant symboliser un élitisme injuste ou une atteinte à la démocratie, du fait que leur marginalité les tient à l'écart des avantages ordinairement associés à l'élite, aristocratique ou bourgeoise. » N. Heinich. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* (Paris :Gallimard), 2005, p. 350.

La reconnaissance d'une dimension épistémique dans la création artistique, et l'attachement à une posture de recherche d'inspiration pragmatiste permet de replacer l'art dans le concert des actions humaines séculières et, par le fait même, de redonner à l'artiste sa place parmi les mortels, *homo faber* et animaux politiques, une place qu'il n'a, parfois contre ses hagiographes, peut-être jamais vraiment voulu quitter.

Du point de vue de la sociologie de l'art, cette question de la persistance du mythe de l'artiste-démiurge parmi les scientifiques spécialistes des arts pourrait avoir des impacts inattendus : le regard que la sociologie de l'art actuelle pose sur les artistes est-il parvenu à s'émanciper de cette vision mythique, ou est-il toujours alourdi par elle, au détriment d'une vision juste de la réalité endogène des artistes créateurs?

Comme le souligne très justement Daniel Vander Gucht dans un article récent, la sociologie de l'art tombe bien souvent, même à son corps défendant, dans le piège du mythe de l'artiste, mais par la porte arrière :

Plus lourde à mon sens est la responsabilité des sociologues dans la persistance de cette mythologie artistique qu'ils feignent par ailleurs de combattre tout en la reprenant, presque naïvement parfois, à leur compte. Il n'est ainsi non seulement pas anodin, mais même révélateur de la représentation que se fait le sociologue de l'artiste que, pour en dresser son *idéal-type*, il choisisse l'épisode très particulier et totalement obsolète de la bohème artistique [...](Vander Gucht, 2011: 183).

C'est en dépouillant à tout prix les artistes de leurs caractéristiques « mythologiques » que cette sociologie continue de traiter cette question importante des représentations d'une façon franchement désuète, en oubliant de la prendre au sérieux. La présente recherche essaie, même si cela peut paraître prétentieux, d'échapper à cette tentation. Le contact privilégié et prolongé avec les milieux artistiques, au cours de ces années de recherche, a sans doute favorisé cette démarche.

Ainsi, concernant « l'artiste », la pensée déployée ici tente de s'émanciper des postures traditionnellement sociologiques, visant à démonter le « complot » de l'art, qui insinuent que la valeur de l'art, d'une œuvre, n'est jamais fondée sur rien d'autre qu'une illusion, ou une sensation idiosyncrasique, arbitraire. Deux faces d'une même médaille : comme si, difficilement émancipée du mythe de l'artiste, la pensée sociologique se défendait en faisant de l'art une illusion.

[...] la persistance de cette mythologie artistique qui veut qu'il n'y ait rien à comprendre, mais seulement à ressentir dans l'art, et que les artistes soient fondamentalement des originaux et des histrions. Thèse avalisée, à son corps défendant peut-être – et c'est encore plus inquiétant sous cet angle –, par ces sociologues de l'art qui réduisent le champ artistique à un jeu de dupes ou à un miroir aux alouettes, disqualifiant l'art contemporain comme une forme d'imposture et de supercherie frappée de nullité [...] (Vander Gucht, 2011: 185)

Force est de constater que les mythes existent, agissent et travaillent les pratiques depuis l'intérieur des esprits : voilà un angle intéressant pour la sociologie. Dans des domaines aussi variés que leur rapport à l'argent, à la discipline du travail ou encore à leurs œuvres elles-mêmes, les artistes sont aux prises avec un héritage de représentations et de significations d'autant plus lourd qu'il conditionne sourdement les dynamiques sociales entourant la production et l'appréciation de l'art. Comment renégocier, au quotidien, la part de cet héritage? Comment aménager la réalité avec une représentation de l'« être artiste » fortement ancrée, bien que simultanément reconnue comme idéaliste à l'excès? Comment être pragmatique et survivre tout en poursuivant une pratique artistique, sans abandonner une éthique personnelle traversée de part en part de référents historiques plus mythiques que réels? Voilà les questions principales qui seront abordées dans cette recherche, avec comme thèse centrale qu'on peut dégager, à travers l'étude de l'*ethos artiste* tirée d'une enquête compréhensive à partir d'entretiens avec des artistes vivants, une définition plurielle et multidimensionnelle d'un artiste contemporain agissant dans une renégociation constante de sa réalité, tant idéale que pratique.

CHAPITRE 1 : PRÉMISSSES

1. RECENSION DES ÉCRITS

Les domaines culturels de la vie sociale, et en particulier les mondes de l'art, font évidemment l'objet d'un grand nombre de recherches en sciences sociales, dont les angles d'approche et les problématiques diffèrent grandement. Chaque dimension de l'activité culturelle et chaque étape d'apparition de l'objet culturel peut constituer un sujet d'étude riche et complexe : réception et relation aux publics, art et espace public, travail artistique, organisation des mondes de l'art et ethnographie de ses acteurs, politisation ou dépolitisation de la création artistique, construction des valeurs artistiques, marchés de la culture et de l'art, etc. Cela va sans compter les études à caractère plus historique concernant l'évolution des mondes de l'art, l'autonomisation de ceux-ci ou encore les transformations du statut des artistes au fil du temps, des idéologies qui traversent leurs communautés de proximité, etc.

Les approches méthodologiques varient elles aussi considérablement : de la statistique à l'essai, de l'analyse de discours à partir d'entretiens à l'analyse des représentations sociales véhiculées par la littérature de fiction, de l'ouvrage théorique à l'enquête de terrain. Aucune de ces perspectives n'est inutile, et la présente recherche a mobilisé plus d'une approche pour parvenir à ses fins.

En ce qui concerne la provenance géographique des études de sociologie de l'art, on constate que le champ se trouve largement occupé par les chercheurs francophones, particulièrement par la sociologie française. En sociologie de langue anglaise, l'orientation des *cultural studies* semble dominer, et les études abordant les questions spécifiquement artistiques s'avèrent plus marginales. De plus, il semble que la dominance francophone de la discipline encourage plusieurs auteurs anglophones à faire paraître leurs textes en français. Les études anglophones se caractérisent de façon déterminante par l'attention particulière qu'elles portent à la culture populaire et aux industries culturelles, aux publics et aux non-publics. Par contre, il faut

mentionner la grande abondance de publications britanniques et américaines sur l'art en général (sans perspective typiquement sociologique), d'hier et d'aujourd'hui : essais critiques et études historiques d'une qualité généralement remarquable tant sur le plan du contenu que de l'édition. Le développement fulgurant des programmes d'études curatoriales¹⁶ et muséales n'est probablement pas étranger à ce phénomène.

Je présenterai, dans ce chapitre, les fondations documentaires de ma recherche. Pour comprendre d'où vient la perspective de cette enquête, un détour par l'évolution du regard sociologique sur l'art et les artistes sera proposé et soumis à discussion sur certains de ses aspects. Ensuite, quelques pages seront consacrées à la recension des recherches de sociologie portant sur les artistes, les perspectives que celles-ci proposent ou laissent à explorer. Les travaux qui ont guidé la réflexion méthodologique seront présentés en seconde partie du chapitre, suivis de l'exposé des postures scientifiques adoptées par la présente enquête. La troisième partie expliquera le concept d'*ethos* tel que développé dans le cadre de cet ouvrage. Finalement, le chapitre se terminera sur une description du contexte général de l'enquête, c'est-à-dire de l'écosystème dans lequel évoluent les artistes en arts visuels et plastiques au Québec et en Belgique francophone.

La documentation, pourtant fondamentale, dont on ne pourra ici rendre compte, est celle, visuelle, accumulée au fil des années à l'occasion de rencontres avec l'art qui se fait aujourd'hui. Les innombrables visites d'expositions, d'ateliers, de musées, de foires d'art contemporain ont participé, sans aucun doute, à développer ma propre vision de mon objet de recherche. J'y ai acquis une certaine compréhension, voire une empathie, pour les créateurs de mon temps et souvent de ma génération, en tentant de lire leurs œuvres avec des yeux libérés de leur rétine de sociologue, et ouverts à l'expérience esthétique. Quel que soit le risque que cette activité sensible ait fait courir à la validité de mon enquête, je demeure persuadée qu'il s'agit de la seule attitude pertinente dans l'appréciation des œuvres d'art, une expérience dont je n'aurais su me priver durant toutes ces années. Elle m'a permis de saisir quelque peu les préoccupations des artistes d'aujourd'hui et les objets de leurs recherches spécifiquement artistiques, des éléments dont il sera bien peu question dans cette thèse

¹⁶ Ce sont des programmes de formation à la profession de commissaire d'exposition (*curator*), en plein développement.

puisque là n'est pas son objet. D'ailleurs, une certaine place a été accordée à la discussion sur le travail créateur lui-même lors des entretiens (même si là n'était pas l'objet de l'enquête) et j'ai pu remarquer à maintes reprises à quel point le dialogue devenait alors véritable et non plus seulement technique, marqué du stigmate de « l'enquête sociologique ». Au final, je crois que cette proximité a servi la qualité de cette recherche en plus de renforcer sa crédibilité auprès des principaux intéressés, les artistes. Car, il n'en demeure pas moins qu'il me semble essentiel de s'intéresser à l'art et à ses manifestations concrètes si l'on veut comprendre quelque chose aux artistes et aux vies qu'ils organisent autour de leurs œuvres!

1.1 Sociologie de l'art et des artistes

1.1.1 Les fondations

La sociologie, comme toutes les sciences humaines, s'est intéressée à l'art bien avant de s'intéresser aux artistes, c'est-à-dire qu'elle s'est attardée à comprendre ce que l'art, ou les arts produisent et signifient dans le corps social, plutôt qu'aux « pratiques artistiques » concrètes elles-mêmes. Sur l'axe art-société, adopté par les pionniers de la discipline, la réalité spécifique des artistes se trouve obligatoirement subsumée sous une conception globale du phénomène « art », qui agit alors comme postulat de base. Par exemple, en considérant que l'art révèle le monde, ou les grands universaux, on suppose chez l'artiste le pouvoir de faire émerger cette révélation; si l'art est vecteur de changement social, l'artiste est un révolutionnaire; etc.

Malgré le caractère souvent spéculatif de ce type de réflexion, qu'un idéalisme certain a pu rendre aveugle aux réalités prosaïques et triviales de la production artistique, cette tradition de pensée a su proposer une multitude d'avenues théoriques pour comprendre le rôle des phénomènes artistiques au sein de la société. Plusieurs valent la peine d'être prises en compte, notamment les contributions de Pierre Francastel ou de Roger Bastide¹⁷, parmi un grand nombre. Souvent plus proches de l'histoire sociale de l'art que de la sociologie

¹⁷ Roger Bastide. *Art et société* (Paris: Payot, 1977 (1945)); Pierre Francastel. *Peinture et société naissance et destruction d'un espace plastique : de la Renaissance au cubisme* (Paris: Denoël, 1977 (1951)); Pierre Francastel. *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles* (Paris: Gallimard, 1988).

proprement dite, ces études ont pour la plupart été reléguées dans les marges de la discipline, bien qu'elles continuent d'influencer les rapports à l'art, tant chez les intellectuels que chez les artistes ou leur public. Abondants jusqu'aux années 1970 dans le champ de la sociologie, ces travaux sur la nature de l'art ou le rôle de l'artiste dans l'expérience humaine se retrouvent plus souvent aujourd'hui du côté de la philosophie, voire de l'histoire de l'art, malgré quelques exceptions. La sociologie de Michel Freitag, par exemple, développe une réflexion sur l'art dans la perspective plus large et totalisante d'une sociologie de la postmodernité¹⁸.

Howard S. Becker, qui commente ici la documentation disponible à l'époque de ses premiers travaux sur les mondes de l'art au tournant des années 1970-1980, fut parmi les chercheurs ayant significativement participé au retournement des perspectives : la lecture des écrits disponibles laissait entrevoir un espace vacant pour de nouveaux objets de recherche.

Les livres des penseurs européens qui avaient produit l'essentiel de ce qui était alors disponible étaient très philosophiques, centrés sur les problèmes classiques de l'esthétique, préoccupés par des questions de valeurs artistiques et ainsi de suite. D'un autre côté, les quelques travaux américains étaient pour la plupart quantitatifs et ne concernaient pas vraiment l'organisation de l'activité artistique. (Becker, 2005: 59)

La sociologie de l'art a ainsi connu un regain, motivée par cette nouvelle direction de recherche : en délaissant les réflexions relevant d'une théorie générale de la société – et de l'art, elle s'est tournée vers des quêtes d'un autre ordre, s'attardant à décrire les dynamiques sociales se nouant autour des faits artistiques (Péquignot, 2005). La mouvance interactionniste en sociologie n'est pas étrangère à ce bouleversement épistémologique. Une autre vision du lien entre l'art et la société commence à occuper les chercheurs : puisque l'art est une dimension de la production sociale, comment parvenir à le traiter comme tel? Si les questions relatives aux valeurs artistiques ou esthétiques continuent d'être discutées, elles acquièrent alors l'épaisseur de « constructions sociales » dont il s'agit d'expliquer la genèse.

¹⁸ Lire notamment : Michel Freitag. *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2002). Plus spécifiquement, trois textes principaux permettent de distinguer l'argument freitagien à propos de l'art : « Notes pour une sociologie de l'art », *Sociologie de l'art*, no 4, 1991, p. 33-62; « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », *Société (l'art et la norme)*, no 15-16, été 1996, p. 59-155 et « Chapitre II : Les métamorphoses de la culture » et particulièrement la partie IV.2 « L'art immédiat », *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité* (Québec: Presses de l'Université Laval, 2002), p. 123-181. L'argument général est resté à peu de choses près inchangé de 1991 à 2002.

La sociologie de l'art, comme celle de la science, a fait des progrès rapides au cours des deux dernières décennies en délaissant la réflexion strictement conceptuelle sur la relation entre l'art et la société pour s'intéresser, avec des moyens spécifiquement sociologiques, aux contextes sociaux d'émergence et de réception des œuvres. (Moulin, 1988: 185)

Pour cette génération de sociologues, il s'agit effectivement d'un *progrès*, d'une avancée de la discipline, d'une conquête plus précise de l'objet spécifique de la sociologie lorsqu'elle se tourne vers l'art.

1.1.2 De nouveaux objets sociologiques

Comme c'est le cas pour plusieurs objets sociologiques, il semble que le début de ces expériences de recherches descriptives, voire statistiques, des phénomènes artistiques, incluant les études des populations d'artistes, coïncide avec le moment où les États commencent à se préoccuper de l'art, dans les dernières décennies du XX^e siècle.

L'urgence sociale de répondre à la question « Qui est artiste? » est associée au développement, à partir des années 60, de l'État-providence culturel. L'élaboration des politiques de protection sociale des artistes et de soutien à la création passe par l'évaluation des coûts et donc par le recensement, et l'identification préalable à tout recensement, des ayants droit. (Moulin, 1987: 121)

Ce phénomène est particulièrement visible dans le cas de la France, où les études de l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), confiées à des sociologues de renom, ont été l'occasion de poser les jalons d'une nouvelle direction pour la sociologie de l'art. C'est dans ce contexte que seront effectuées les études pionnières de Raymonde Moulin et de ses collaborateurs (*Le Marché de la peinture en France*, 1967; *Les Artistes : essai de morphologie sociale*, 1985, et plus tard en 1993, *L'artiste, l'institution et le marché*) qui influenceront significativement les développements ultérieurs de la discipline et participeront à établir la notoriété de ce nouveau regard sur les arts, revendiqué comme plus spécifiquement sociologique. Les valeurs artistiques sont alors traitées comme résultantes de processus de distinction et de reconnaissance agissant au sein des mondes de l'art.

En arrière-plan de ces analyses, on peut reconnaître la perspective bourdieusienne qu'il appliquera lui-même à l'étude de la constitution du champ littéraire au XIX^e siècle (Bourdieu, 1998). Le champ artistique, composé de tous les acteurs participant au circuit de production-diffusion-reconnaissance des œuvres d'art, semble alors l'unique véhicule d'autorité

artistique doté de légitimité. Dès lors, l'identification des artistes – voire des œuvres – s'avère problématique : hors de l'autodéfinition, par soi-même ou par les pairs, peu de critères peuvent être considérés comme pertinents. Pour le sociologue, cela relève d'une situation devant laquelle la suspicion est de mise :

Certes, les transformations du champ artistique, associées, depuis la fin du XIX^e siècle, aux entreprises complémentaires d'auto-destruction de l'art et de « dé-professionnalisation » de l'artiste, incitent à donner une part croissante à l'autodéfinition dans la revendication du statut d'artiste. Le rapport subjectif au rôle social est, ici plus que jamais, constitutif du sens social de ce rôle : « être artiste » « se sentir artiste », « avoir le sentiment d'être artiste », répètent les interviews. La littérature interactionniste anglo-saxonne insiste sur l'importance décisive, pour l'identification sociale de l'artiste, de cette auto-identification subjective qui tend à reléguer l'identification objective (par les critères de revenu ou de statut formel) au rang de statut « de façade ». Mais on pénètre alors dans un *no man's land* des identités sociales où ne peuvent plus être conduites les opérations statistiques les plus simples qui, elles, supposent toujours la catégorisation objective. Et les effets, sur la mise en œuvre des politiques culturelles, d'une procédure d'identification de l'artiste trop proche de l'autoproclamation ne sont plus à démontrer. (Moulin, 1987: 126)

Ce que cible ici Raymonde Moulin, c'est le caractère problématique – particulièrement pour la recherche en sciences sociales – de la situation contemporaine du monde artistique : en l'absence d'une instance académique reconnue par l'autorité sociale principale (comme l'Académie Royale, par exemple), force est de constater qu'il n'existe aucune autre technique de tri valable pour discriminer les « vrais artistes » des « faux artistes », ce qui ouvre la porte à de « vrais problèmes » à partir du moment où l'État est prêt à accorder une aide à la création, dont les bénéficiaires ne devraient être que les « vrais artistes ». On peut constater une fois encore l'ampleur de l'ambiguïté du mot « art », qui se réfère à la fois à une catégorie de *faits* et à une catégorie de *valeur*, faisant toujours simultanément appel aux registres constatatif et normatif.

Plusieurs siècles après la conquête d'une identité sociale et d'un statut d'artiste indépendant de l'artisan, puis d'une manière de faire l'art hors des diktats des autorités sociales en place, voilà que la question de savoir « qu'est-ce qu'un artiste? » – irrémédiablement reliée à l'autre question complexe « qu'est-ce qu'une œuvre d'art? » – revient au cœur des préoccupations, pour de nouvelles raisons. Depuis la publication de ce texte, bon nombre de pays ont adopté des lois sur le statut de l'artiste qui permettent un tant soit peu de contourner ces difficultés, généralement en accordant une valeur objective au jugement par les pairs, ce qui ne fait que déporter le poids de la légitimité sur d'autres acteurs ou organisations. Pourtant, selon

Raymonde Moulin, l'art du XX^e siècle a progressé dans une dynamique « d'auto-destruction » et de « dé-professionnalisation ». Il faudrait revoir ce qui, aujourd'hui, démontre l'avancée ou le renversement de ces phénomènes, certainement leur déplacement.

Ainsi, au sein du monde de l'art, le jugement sur l'œuvre et le statut de l'artiste semblent toujours intimement liés : un peintre ne parvenant pas à faire exposer ses tableaux ne sera jamais considéré comme artiste au sein de son milieu, de même qu'un sculpteur à qui on a fait une commande sera par ce fait considéré comme artiste professionnel. Cette caractéristique du réseau social étudié complique la tâche du sociologue qui, par principe, cherche une donnée exacte, objective, et se voit confronté à des enjeux de goûts et de valeurs comme déterminants de l'identité sociale.

La question des valeurs s'avère ainsi particulièrement importante en sociologie de l'art, et cela par rapport à deux dimensions. D'abord, il s'agit bien de valeurs dans les échelles de grandeurs qui expliquent les différents niveaux de reconnaissance. Les valeurs, artistiques, esthétiques ou autres, jouent donc un rôle dans les faits qu'analyse le chercheur. Mais il y a plus : dans le contact avec son objet, le sociologue peut facilement être aux prises avec ses propres systèmes de valeurs.

1.1.3 Rompre le charme : la position critique

Pour toute une tradition de recherche, le sociologue doit se tenir au plus loin d'une attitude d'appréciation subjective des manifestations artistiques, qui témoignerait d'une considération a priori de la valeur de l'objet d'art auquel seraient ainsi prêtées des vertus métaphysiques : capacité de révélation de la vérité, authenticité supérieure, etc. De cette conception « mystique » de l'œuvre d'art découlerait une vision charismatique de l'artiste, de son pouvoir créateur, de sa capacité surnaturelle à percevoir, par une sensibilité conçue comme un don divin, un réel invisible au commun des mortels, rendu visible à travers l'objet autographe qu'est son œuvre, dont la valeur est incommensurable.

Soulever la question de l'art en sociologie, c'est lever le voile sur plusieurs dimensions du lien social souvent occultées par de puissants référents subjectifs quant à la définition de l'art et de ses finalités. C'est peut-être pour cette raison que plusieurs sociologues n'hésitent pas à

emprunter le vocabulaire de la sphère religieuse pour discuter de l'art : croyance, mystique, mythologie, fétiche, dévoilement, foi, etc. Les œuvres canoniques de la sociologie de l'art sont traversées de ces métaphores religieuses pour parler de ce que « fait » l'art, des principes qui soutiennent son existence et sa valeur, de la « croyance dans l'art ». L'étude de Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, propose plusieurs clés de compréhension de cette relation séculaire des domaines artistiques et religieux. Nous y reviendrons au troisième chapitre.

La valeur des œuvres est alors comprise comme le fruit d'un complexe « travail social » plutôt que comme une caractéristique intrinsèque de l'objet d'art, attribuable au talent de son créateur. La sociologie de l'art peut prendre ainsi la tangente d'un repli ou d'une crispation quant à cette valeur de l'art qu'il faut alors « démystifier ». Cette valeur demeure, malgré tout ce qu'on peut en dire, un mystère pour les catégories de la pensée sociologique.

Le rôle que le sociologue s'attribue dans ces circonstances est celui du « briseur de charme », celui qui tente de déplacer au plus loin sa relation subjective à l'art, pour éviter toute nuisance subjectiviste sur la recherche et les analyses.

Il s'ensuit qu'on ne peut fonder une véritable science de l'œuvre d'art qu'à condition de s'arracher à l'*illusio* et de suspendre la relation de complicité et de connivence qui lie tout homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet, mais sans oublier pour autant que cette *illusio* fait partie de la réalité même qu'il s'agit de comprendre. (Bourdieu, 1998 : 377)

Chez Bourdieu, l'art demeure un moment fictionnel de l'expérience humaine : il est une caractéristique subjective qui déplace certaines choses ou manifestations dans l'univers du fétiche. « Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste, mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste » (Bourdieu, 1998 : 375).

Trois œuvres majeures ont su devenir des guides pour cette tradition de recherche : les travaux de Raymonde Moulin, de Howard S. Becker et de Pierre Bourdieu. Une même ligne réunit leurs perspectives malgré la diversité des objets spécifiques : une volonté de considérer l'art dans le contexte global des relations sociales, d'interpréter les phénomènes artistiques

tels que la reconnaissance, le talent, la construction et l'appréciation des valeurs esthétiques comme faits sociaux, objets d'un « travail social ». On peut parler d'une volonté affirmée de démystifier les mondes de l'art et le statut de l'artiste.

Selon Vera L. Zolberg, les théories sur les artistes se divisent en deux catégories : individuelles et sociologiques (Zolberg, 1990). Dans la première catégorie entrent les théories proches de la psychologie ou de la psychanalyse, qui répondent à la question « comment devient-on artiste? » par l'analyse de phénomènes psychiques comme la sublimation freudienne. La seconde catégorie tend plutôt à expliquer la présence des artistes à partir d'un contexte social plus large.

Whereas psychologists have tried to explain the process by which artistic abilities emerge as a reflection of the individual's internal traits such as talent or intelligence, drives and impulses, or reactions to personal experience, sociologists generally take talent as a given and focus on the institutional supports and constraints surrounding cultural production more generally, seeing participants mainly as role players. (Zolberg, 1990: 110)

La question de l'artiste devient ainsi celle du rôle social de l'artiste, ou plutôt de la construction de celui-ci, car il n'est plus tant question de savoir « quel est le rôle de l'artiste dans la société » que de connaître les processus qui mènent à l'émergence d'une telle figure sociale et les stratégies de ceux qui désirent jouer, ou supporter, ce rôle. Cette posture est tout à fait celle qu'adoptent Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*) et Howard S. Becker (*Les mondes de l'art*).

La croyance collective dans le jeu (*illusio*) et dans la valeur sacrée de ses enjeux est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu; c'est elle qui est au principe du pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature, en objets sacrés. (Bourdieu, 1998: 376)

Dans la situation que décrit Bourdieu, la caractéristique « être un objet d'art » n'est qu'accessoirement déterminée par les caractéristiques objectives du produit en question. Tout est dans la signature de l'artiste, à partir du moment où celui-ci est reconnu au sein du jeu sur lequel est fondé le champ artistique.

Cette posture en apparence neutre et distanciée, recèle pourtant un risque. Becker considère l'artiste en tant que rôle social, sans considérer la part de l'œuvre et de sa puissance symbolique dans la définition de ce rôle. Comme le suggère Zolberg : « [Becker] succeeds in

normalizing them as humans but risks trivializing their art ». Or, l'identité et le rôle social de l'artiste paraissent indissociables de cette « aura » de l'œuvre tributaire d'une conception particulière de l'art qui voit en lui l'objet d'une activité « inspirée » et pas simplement productive. D'après Zolberg : « [t]his is an underlying problem in much of modern sociology because of its emphasis on interpreting and explaining social phenomena by demystifying or debunking them » (Zolberg, 1990: 109). Qu'est-ce que l'artiste sans l'intention-art qui est le fondement de l'existence de l'objet artistique?

Selon Gérard Genette, soulignant l'importance de cette notion, l'œuvre d'art est un objet artistique intentionnel; pour être une œuvre d'art de manière objective et ontologique, un objet particulier doit procéder d'une intention artistique (par exemple, un tableau), et pour fonctionner comme œuvre d'art, de manière subjective et fonctionnelle, un objet doit être reçu comme procédant d'une intention artistique (par exemple, un ready-made). (Ivens, 2002)

En s'appuyant sur les travaux de Gérard Genette, Maria Ivens, auteure d'un ouvrage sur « la communauté des pairs et la communauté des génies » au sein du « peuple-artiste »¹⁹, met ainsi en évidence la dimension *d'intentionnalité* indispensable à toute pratique artistique²⁰. Elle poursuit par une critique à l'égard des études de Raymonde Moulin qui se refuse, par souci d'objectivité – et surtout par crainte du « subjectivisme » menaçant de ruiner toute étude sur les arts selon la sociologie de l'art dominante –, à considérer l'art « de l'intérieur » en comptant avec cette dimension d'intentionnalité artistique, préférant constituer « un domaine artistique hétéronome » (*Ibid.*, p. 130).

Sur un autre point de vue, les travaux de Nelson Goodman, particulièrement *Langages de l'art*, *L'art en théorie et en action* et *Manières de faire des mondes*, proposent une perspective intéressante qui traite des processus « d'activation » de l'œuvre d'art sans pour autant considérer ces phénomènes comme des entreprises de mystification (Goodman, 1984).

¹⁹ Maria Ivens. *Le peuple-artiste, cet être monstrueux : la communauté des pairs face à la communauté des génies* (Paris: L'Harmattan, 2002).

²⁰ Sur cette question des régimes esthétiques *intentionnels* et *attentionnels* chez Gérard Genette, voir également Jean-Marie Schaeffer, *Op. Cit.*, p. 371-373.

1.2 Les artistes et les mondes de l'art : circonscrire l'objet de recherche

1.2.1 Caractéristiques sociales et conditions de vie

Les connaissances sur la population d'artistes demeurent difficiles à acquérir. Tous les auteurs qui travaillent sur cette catégorie sociale se trouvent confrontés à plusieurs difficultés, d'ordre pratique et symbolique.

La catégorie des artistes est particulièrement difficile à définir, et plus encore que pour d'autres, cette définition est enjeu de controverses et implique des conceptions diverses de l'art et de sa professionnalisation. Il est donc particulièrement vain de tenter de vouloir chiffrer le nombre des artistes professionnels, si l'on observe de plus que pour nombre d'entre eux, l'exercice de leur art ne leur fournit pas l'essentiel de leurs revenus, mais a une importance sociale ou psychologique beaucoup plus importante que l'indicateur « part de revenus » ne pourrait le suggérer. (Desrosières et Thévenot, 1981)

Comme le soulignent ces auteurs, dans un paragraphe qui a fait date puisqu'il se retrouve dans les premières pages de pratiquement toutes les enquêtes sur le sujet, la définition professionnelle des artistes ne peut se faire qu'en fonction de critères objectifs tels que le revenu ou l'obtention d'un diplôme. Pourtant, comme d'autres l'ont mis en évidence, dont Marc Perrenoud dans ses travaux sur les musiciens (2006, 2008), la formation ou le revenu n'est pas nécessairement un critère de professionnalisation. En arts visuels et plastiques, par exemple, bon nombre de diplômés universitaires en arts ne seront jamais artistes professionnels alors que certains autodidactes jouiront d'une carrière enviable. La distinction habituelle entre « professionnels » et « autodidactes » ne fait ici aucun sens. Les difficultés de définition du corpus sont donc notables.

À l'heure actuelle, plusieurs recherches récentes m'ont dispensée de produire mes propres statistiques. Ces enquêtes sont habituellement sous la responsabilité d'organismes reconnus, publics et gouvernementaux, dirigés par des comités indépendants mandatés par ces organismes ou d'autres associations, plus rarement par des chercheurs prenant une initiative autonome. La complexité et les moyens nécessaires au déploiement de telles enquêtes expliquent largement leurs origines plutôt publiques et collectives que privées.

Données québécoises et canadiennes

La majorité des statistiques disponibles sur le monde des arts auxquelles on peut avoir accès concernent le plus souvent le Canada dans son ensemble. Cependant au Québec, concernant les artistes en arts visuels, on dispose d'une enquête très récente de l'Observatoire de la Culture et des communications du Québec (un département de l'Institut de la statistique du Québec) et d'une autre plutôt complète, publiée en 2001, sur les membres du Regroupement des Artistes en arts visuels du Québec (Bellavance, Bernier et Laplante, 2001). Guy Bellavance produit également, depuis de nombreuses années et à la suite de sa thèse de doctorat sur la profession d'artiste (Bellavance, 1991), d'autres études sectorielles, dont une sur les ateliers d'artistes à Montréal (Bellavance et Latouche, 2008).

Portant sur les artistes canadiens, une autre enquête similaire dans ses objets et méthodes a été publiée en 2009 par la Art Gallery of York University de Toronto, menée à l'initiative du chercheur Michael Maranda (2009). Par ailleurs, la Conférence canadienne des arts²¹, un organisme indépendant, « effectue des recherches, produit des analyses et fournit des expertises sur les politiques publiques concernant les arts, les institutions et les industries culturelles canadiennes » (<http://ccarts.ca/fr/>). Outre ses rapports annuels, qui constituent un excellent indicateur sur la situation des arts au pays, les études commandées par cet organisme s'avèrent de très bonnes sources statistiques. Ces enquêtes sont menées, depuis quelques années, par une firme de recherche indépendante qui utilise les données de Statistiques Canada provenant essentiellement des recensements et de certains sondages officiels (Hill Strategies Recherche Inc., 2004a, 2004b, 2006a, 2006b, 2007, 2008, 2009). Je renvoie à la bibliographie pour les thématiques de ces recherches.

Au Québec, outre l'Institut de la statistique, deux organismes gouvernementaux peuvent fournir différentes données utiles à la présente enquête : le Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes et le Conseil des arts et des lettres du Québec. En ce qui concerne la documentation, on dispose des rapports annuels et d'un état des lieux sur les arts visuels, rédigé en prévision du Forum sur les Arts visuels s'étant tenu en 2007 (LaRoche,

²¹ En 2013, la Conférence canadienne des arts ferme ses portes suite à la décision du Gouvernement canadien de mettre fin à 47 ans de financement.

2006). Le gouvernement du Québec a également publié un rapport intitulé *Pour mieux vivre de l'art*, qui constitue un bon guide sur les différents programmes gouvernementaux d'aide aux artistes et au milieu artistique (Janelle, 2004)

Pour une perspective historique sur la condition des artistes au Québec, il est intéressant de consulter l'étude *Le marché de l'art et l'artiste au Québec* (Couture, Gauthier et Robillard, 1984), menée pour le Ministère des Affaires culturelles du Québec, de même que la recherche de Jean-Guy Lacroix *La condition d'artiste : une injustice* (1990).

Données belges et européennes

Concernant le territoire belge, aucune étude similaire à celles de l'Observatoire de la Culture et des Communications du Québec n'a été repérée à ce jour. Les organismes d'aide aux artistes (SMart.be et l'asbl iles) m'ont confirmé cette absence de données. À l'heure actuelle, seule l'Association professionnelle des métiers de la création (SMart.be, anciennement Société Mutuelle pour artistes) dispose d'une large banque de données accessibles sur ses membres, majoritairement des artistes. Une entente d'accès particulière a été conclue à cet effet à l'automne 2008 entre les autorités de cet organisme et moi-même. Cependant, ces données, difficiles à exploiter, ne sont utilisables qu'à titre indicatif. Je m'abstiendrai donc d'en extraire des statistiques dont la fiabilité et la nature seraient plus que discutables.

Cela dit, SMart.be a réalisé, par le biais de son Bureau d'études, des recherches générales sur les artistes en Belgique, publiées dans un rapport substantiel qui couvre l'ensemble des disciplines artistique (Mormont et Massart, 2008). Cet organisme a également édité une publication impressionnante et fort pertinente, bilingue (français et néerlandais), intitulée *L'artiste au travail : état des lieux et perspectives* (Coll., 2008). Le lancement de cette publication s'est tenu lors d'un forum sur le sujet à l'automne 2008. Certains de ces articles portent sur la condition d'artiste en Belgique (toutes disciplines confondues) et sur l'organisation du travail artistique (Rajabaly, 2008a), d'autres sur les réglementations (statut d'artiste, loi du chômage, conventions collectives, droits d'auteurs et droits voisins, fiscalité) et un article porte spécifiquement sur les plasticiens (Verstraeten, 2008).

Le ministère public belge publie également plusieurs documents utiles, dont un bulletin de liaison dans lequel on retrouve plusieurs informations sur les droits des artistes, la fiscalité et d'autres enjeux économiques. Le gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles a également rendu public, en 2004, un cahier des propositions pour l'amélioration des conditions de vie des artistes (Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes, 2004). Il existe aussi un dossier du Centre de recherche et d'information sociopolitique (CRISP), indépendant, mais financé par l'État, qui porte spécifiquement sur les arts plastiques en Communauté française de Belgique, dans lequel sont brièvement décrites et expliquées les différentes dimensions de l'organisation des arts visuels : statut de l'artiste, droits d'auteurs et droits voisins, marché de l'art, institutions de formation et de soutien aux artistes, etc. (Vincent et Wunderle, 2007). On peut également se référer à un guide édité à l'intention des artistes par l'asbl iles et la Mission sociale de Scharbeek, intitulé « Ah! Comme Artiste », visant la diffusion de toutes les informations utiles aux professionnels du milieu (iles asbl, 2009).

Sur le plan européen, d'autres excellentes études permettent de donner une perspective à la situation régionale de la Belgique. La plupart de ces recherches sont le fait de l'Institut ERICarts (European Institute for Comparative Cultural Research) et portent sur différents sujets spécifiques comme la mobilité des artistes et les politiques les concernant en Communauté européenne (Capiou, 2006 ; Capiou et Wiesand, 2006a, 2006b).

1.2.2 Artiste : profession ou vocation?

Depuis *Les mondes de l'art*, plusieurs auteurs se sont attardés, comme Howard S. Becker, à la compréhension du secteur artistique en termes de profession. Parmi les spécialistes, différentes visions continuent de s'affronter sur la possibilité de considérer les artistes comme membres d'une profession au sens anglo-saxon du terme. Pour Eliot Freidson, l'art n'est pas une profession : « En l'absence d'institutions socio-économiques organisées qui le lient fermement à l'ensemble du système économique, l'art ne semble survivre dans les démocraties capitalistes que comme à peine plus qu'un rôle social » (Freidson, 1994). Ce point de vue est en partie remis en question par Sciulli, qui argue que l'organisation des

artistes est le premier modèle d'organisation professionnelle connue en Europe, avec l'établissement des Académies des Beaux-arts (Sciulli, 2007).

Sur le travail artistique aujourd'hui, ce sont les travaux du sociologue Pierre-Michel Menger qui font autorité. Ceux-ci mettent en évidence les particularités du travail artistique, telles que la répartition atypique du temps de travail créatif, l'incertitude quant à la rémunération, l'instabilité générale du secteur du travail artistique, la nécessité d'avoir un « emploi abri » pour plusieurs artistes ou encore la structure de l'investissement en ressources qui fonctionne sous un modèle proche de celui de l'entrepreneur autonome et autofinancé (Menger, 2002). Bien que les travaux du sociologue portent la plupart du temps sur les artistes du spectacle et les travailleurs intermittents de ce secteur, plusieurs de ces observations peuvent servir d'échelle de comparaison pour appréhender la situation des artistes en arts visuels et plastiques. Ses catégories, de même que plusieurs de ses notions (telle que celle d'« emploi abri », particulièrement évocatrice), ont guidé la préparation des entrevues et des analyses de discours. Dans *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, le sociologue met en évidence cette variable qu'est l'incertitude, essentielle pour comprendre les pratiques professionnelles des artistes et leurs contextes sociaux, économiques et institutionnels (Menger, 2009).

Dans une autre perspective, les études de Pierre-Michel Menger s'avèrent d'une grande clairvoyance à propos de l'évolution des politiques culturelles et de leurs effets. Le sociologue n'hésite pas à pointer les représentations ou images de l'artiste entretenues par les instances publiques, et les effets de ces dispositions (Menger, 2005). De même, l'observation minutieuse à laquelle il soumet les dimensions pratiques et sociales du travail artistique ne l'empêche pas de porter un regard informé sur les idéaux artistiques hérités du romantisme, en soulignant leur portée d'influence sur les choix et les attitudes des artistes :

L'idée que l'individu s'autocrée, qu'il n'est pas le simple produit de tout le passé de son art ni le fidèle disciple de ses professeurs, c'est une formule psychologique et en quelque sorte métaphysique dans une façon d'être et d'agir, dans une sorte d'éthique professionnelle de l'artiste. (Menger, 2005)

Néanmoins, le chemin qu'empruntent principalement les études du sociologue examine plutôt le terrain des pratiques, dans la variété de leurs manifestations et la complexité de leurs

interrelations : dynamiques de l'incertitude dans le processus de création et dans la vie professionnelle, construction sociale du talent, régimes d'explication des inégalités, etc. Ainsi, le présent projet peut s'inscrire dans la filiation de ces recherches contemporaines sur les arts, avec l'angle particulier et encore peu exploité de s'attarder à cet aspect éthique de l'expérience professionnelle des artistes, pour reprendre la précision amenée par Menger.

D'autres auteurs mobilisent leurs énergies autour du thème de l'artiste-travailleur. Les travaux de Marc Perrenoud sur les musiciens donnent à voir les caractéristiques particulières du travail quotidien des artistes « ordinaires », c'est-à-dire ne disposant pas d'un capital de reconnaissance plus élevé que la moyenne (Perrenoud, 2007b). L'ouvrage de Pascal Nicolas-Le Strat aborde le travail artistique sous un angle original : celui de la « créativité diffuse », qui lui permet de discuter la place du phénomène créatif dans le monde contemporain du travail (Nicolas-Le Strat, 1998).

L'identité d'artiste et l'« idéologie artiste »

Comme le souligne François Liot dans *Le métier d'artiste...*, formulant autrement les perspectives de Vera L. Zolberg, deux écueils sont à éviter pour tout chercheur s'intéressant au domaine des arts. Il ne doit ni se soumettre aux « représentations artistiques » qui héroïsent les destins d'artistes ou glorifient leurs œuvres, sans toutefois laisser son désir de rigueur scientifique prendre le pas sur la réalité en observation, car « à la fois dans son statut et dans les représentations qu'il véhicule, le “métier” d'artiste se distingue » et ne peut être traité comme n'importe quelle autre activité professionnelle, selon le postulat d'Howard S. Becker, qu'au prix de l'occultation de sa spécificité (Liot, 2004). Cette spécificité de l'artiste a une histoire complexe, qui se retrace à travers la conquête de l'autonomie du champ artistique et de l'artiste à l'égard des demandes sociales (Château, 2008 ; Fédier, 2006 ; Guérin, 2007 ; Heinich, 2005).

L'étude de Françoise Liot parvient assez bien à se tenir sur la ligne de partage entre objectivité sociologique et analyse compréhensive, incluant de riches conclusions sur les modifications contemporaines de l'être-artiste, en dehors des seuls facteurs morphologiques ou économiques. Portant sur les artistes de la région bordelaise (en France) au tournant des

années 1980-1990, cette enquête par entretiens s'avère assez proche de ma propre recherche, sans toutefois en amoindrir la pertinence, puisque les résultats des deux études diffèrent, compte tenu des contextes géographiques, temporels et institutionnels distincts.

Dans la sociologie de l'art des dernières décennies, on rencontre souvent le thème de l'« idéologie artiste ». Il est en effet possible d'identifier une telle idéologie en circulation dans les mondes de l'art, à condition que l'on reconnaisse ici la validité du terme d'idéologie. Telle que la définit bien Jean-Guy Lacroix dans deux articles portant spécifiquement sur cette question, l'idéologie artiste élève à l'état d'idéal une manière d'être artiste :

Dans le cas des artistes, le noyau dur qui symbolise et légitime le groupe et sa production est constitué des chefs-d'oeuvre, plus précisément du fait que de telles oeuvres existent, de la liberté/autonomie de l'artiste et de son caractère unique, génial, exceptionnel. (Lacroix, 1991: 124)

Pour définir le concept d'idéologie, l'auteur s'appuie sur des études canoniques, notamment celles de Marx et de Manheim (Lacroix, 1991 ; Lacroix et Jossifort, 1994). L'argument est intéressant. L'idéologie artiste participerait à la légitimation des conditions de vie difficiles, les affirmant constitutives de l'état d'artiste authentique. Elle entraînerait ainsi « une représentation “faussée”, abusivement utopiste ou idéaliste, de l'autonomie/liberté » et empêcherait « l'acteur social de sélectionner les comportements adéquats pour “produire” sa liberté »²². Nous reviendrons sur cette réflexion dans les propositions analytiques, puisqu'une des questions centrales de cette thèse interroge la nature de cette idéologie et son éventuelle influence chez les artistes d'aujourd'hui, son effet sur leurs décisions. Cet article de Jean-Guy Lacroix est donc un incontournable.

Dans les récits d'artistes d'aujourd'hui, on retrouve les constantes thématiques des biographies qui alimentent la mythologie des artistes : l'évidence du don et la précocité de la vocation; l'intervention du hasard et la rencontre imprévisible avec l'intercesseur; la marginalité de l'artiste qui refuse de se soumettre aux normes mondaines. (Lacroix et Jossifort, 1994)

Bourdieu, dans *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, souligne déjà l'existence de cette même idéologie artiste, qui collabore profondément, d'après lui, au mouvement d'autonomisation du champ artistique au XIX^e siècle. Il sera suivi par Raymonde

²² Jean-Guy Lacroix, « L'idéologie d'artiste: le rôle des écoles d'art », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16 (1991).

Moulin et Howard S. Becker sur cette voie, ceux-ci accentuant le caractère « charismatique » et pseudoreligieux de ce schéma de pensée.

Leurs études s'attachent spécifiquement à mettre en lumière l'influence de cette idéologie au sein des mondes de l'art, particulièrement dans la construction des valeurs artistiques, contrairement à Lacroix qui, comme on vient de le voir, tente plutôt de comprendre les effets de cette idéologie sur les artistes eux-mêmes et leurs choix professionnels. Nathalie Heinich a également reconnu cette même idéologie artiste : elle y voit l'impulsion du « régime vocationnel » dans lequel semblent s'être installées les pratiques artistiques depuis le XIX^e siècle (Heinich, 2005). Pour bien comprendre ce qu'implique cette idéologie, il semble donc essentiel d'en connaître l'origine et la diffusion historique. L'essai de Jean-Marie Schaeffer *L'âge de l'art moderne* demeure à ce jour le meilleur ouvrage sur la question (Schaeffer, 1992). L'auteur y définit avec précision ce qu'on doit comprendre de la « théorie spéculative de l'art » issue de l'esthétique philosophique. Sa conclusion met bien en garde contre les torsions que ces conceptions de l'art infligent à notre relation aux objets d'art, voire aux autres objets. Par extension, on peut aussi en déduire ce que ces conceptions de l'art, qui ont la vie dure dans leur version populaire très répandue, produisent quant à l'image sociale idéalisée des artistes. Schaeffer semble prôner une relation simplifiée à l'art, dans laquelle l'esthétique a surtout le visage du *plaisir esthétique*. Par ailleurs, son ouvrage n'aborde que par effleurement l'art contemporain, évoquant uniquement les courants conceptuel et minimaliste. Il s'agit donc plutôt d'un outil que d'un guide dans l'exploration des pratiques artistiques actuelles.

Vocations sous tensions

C'est par l'analyse d'une recherche ethnographique sur les musiciens de jazz que Marie Buscatto (2004) met en évidence les tensions auxquelles sont soumis les idéaux « vocationnels » des artistes. Dans un premier temps, elle identifie les points saillants de l'idéal artistique, par l'analyse des discours et des pratiques d'un grand nombre de musiciens. Puis, elle relève les dimensions du travail artistique qui mettent en tension ces idéaux : si l'art doit idéalement répondre à l'« expression de soi », les nécessités financières obligent à une pratique souvent dépourvue de personnalité, dans des contextes de présentation où la musique

elle-même n'a qu'un rôle accessoire. La chercheuse souligne ainsi les contraintes pragmatiques à la réalisation de l'idéal artistique, tout en accordant à celui-ci un statut important en tant qu'il se définit comme l'ensemble des « justifications données par ces musiciens à leurs pratiques ». « Afin de continuer à jouer *leur* musique, ces musiciens doivent alors construire des compromis personnels et professionnels complexes, entre travail musical et expression de *soi* » (Buscatto, 2004). Ces mêmes tensions sont également mises en évidence dans les travaux de Marc Perrenoud sur les *musicos*, ces « musiciens ordinaires » ne jouissant d'aucune notoriété exceptionnelle qui leur permettrait d'échapper aux exigences du marché (Perrenoud, 2008).

Un autre terrain de tensions : les différents processus de consécration et de reconnaissance qui sévissent au sein des milieux artistiques. Les mondes de l'art sont caractérisés par une forte sélection aux portes du succès, ce qui autorise plusieurs chercheurs, à l'instar de Gérard Mauger (2007), à regrouper une certaine catégorie d'acteurs de ces mondes sous l'appellation de *gatekeepers*, des « portiers » de la reconnaissance dont il devient intéressant d'analyser les stratégies et référents subjectifs.

1.3 En résumé

Les enquêtes factuelles et statistiques sur les arts et les artistes, au Québec et en Belgique francophone, offrent une vue d'ensemble des mondes de l'art concernés : les acteurs, les institutions, les cadres légaux, etc. Elles révèlent le contexte de l'enquête et permettent de situer les interventions des répondants de l'enquête dans leur réalité concrète.

Les ouvrages analytiques sur les artistes, le travail artistique et l'identité d'artiste, dont les travaux de Pierre-Michel Menger sont un exemple actuel de pertinence, ont permis de préparer les entretiens et d'approfondir la compréhension des expériences personnelles qui m'ont été transmises. Complémentaires, les ouvrages plus historiques ou théoriques sur le sujet se sont avérés importants pour construire le cadre théorique et comprendre l'horizon historique de la question de recherche sur l'*ethos* artiste. Les études de Jean-Marie Schaeffer, de Dominic Château et, dans une autre perspective, celles de Kris et Kurz, des Wittkower ou de Nathalie Heinich ont été de bons guides.

Par ailleurs, il existe un grand nombre d'ouvrages collectifs, souvent issus de colloques lors desquels différents chercheurs présentent l'état de leurs travaux sur une communauté d'artistes spécifiques – musiciens, danseurs hip-hop, etc. Ces ouvrages sont intéressants, car ils mettent en perspectives des études très diversifiées sur des mondes artistiques forts variés. Cependant, ils donnent parfois une fausse impression d'unité parmi les expériences des artistes de différentes disciplines.

Pertinence de la thèse

En regard de l'abondante littérature dont on a pu prendre connaissance, on peut questionner la pertinence d'ajouter une autre étude à la myriade de celles déjà disponibles sur les artistes. Voyons de quoi la thèse proposée tire son originalité.

Le premier point est géographique : la presque totalité des études citées provient du territoire français alors que la présente recherche s'intéresse aux situations belges francophones et québécoises, ce qui permet déjà d'affiner les connaissances sur les mondes de l'art dans ces pays. On pourra par exemple apprécier les différences entre ces situations et celles qui prévalent en France, et porter ainsi une attention particulière aux distinctions attribuables aux contextes culturels et politiques variant d'un continent à l'autre, dans les politiques publiques et l'organisation des mondes de l'art, mais également dans les univers de références et de valeurs concernant l'artiste, son statut social et la reconnaissance dont il bénéficie au sein de sa société.

Le second point est épistémologique : malgré la grande quantité de recherches sur les artistes, peu d'entre elles se risquent à une perspective plurielle qui tente de lier une observation des conditions de vie et de pratique concrètes avec une étude approfondie sur les représentations et processus d'identification des artistes, à quelques exceptions près, dont l'enquête de Léon Bernier et Isabelle Perrault, *L'artiste et l'œuvre à faire* (1985).

Finalement, le troisième aspect, qui fait de la thèse proposée une avancée originale dans les recherches sur les arts, est temporel. En effet, la question qui guide ce travail se formule au présent : qu'est-ce qu'être un artiste *aujourd'hui*? Ce point est capital puisque, sur la dimension des représentations et de l'identification endogène de l'être-artiste, peu de mises à

jour ont été faites, c'est-à-dire qu'on ne sait pas vraiment ce qu'en pensent les artistes d'aujourd'hui, dont ceux des jeunes générations, nés dans une époque de « désenchantement » à l'égard des référents transcendants. Que font ces jeunes artistes des notions de génie créateur, de beauté, d'œuvre? Comment réinvestissent-ils la pensée romantique – ou charismatique de l'art : en sont-ils les héritiers directs, refusent-ils cet héritage?

L'approche ici privilégiée, attachée à repérer les réponses à ces questions, parmi d'autres, au cœur de discours réels d'artistes qui nous sont contemporains, met à contribution plusieurs des ressorts méthodologiques de la sociologie, comme nous le verrons plus en détail dans la prochaine partie. Au mieux s'agira-t-il ici d'accomplir une sociologie résolument au présent, mais informée du passé, cherchant à retracer les chemins des transmissions et des ruptures de valeurs au sein du monde de l'art, de prendre la mesure de ces héritages et de leurs effets sur la condition actuelle des artistes.

2. PERSPECTIVE DE RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE D'ENQUÊTE

2.1 Une posture d'inspiration « pragmatiste »

La perspective méthodologique de ce projet vise à comprendre la réalité complexe des praticiens de l'art au-delà d'une sociologie du travail ou des professions artistiques, en s'attardant aux dimensions immatérielles de « l'être-artiste » qui permettent d'éclairer l'aval des pratiques : les raisons, attitudes et univers de justifications accompagnant les choix et les comportements. J'ai donc privilégié une démarche compréhensive, assez proche de l'ethnologie, plutôt qu'une approche plus quantitative qui se concentrerait sur les dimensions démographiques et statistiques d'une étude sur les artistes.

L'intérêt de ce type de démarche réside dans l'attention qu'elle permet d'accorder aux catégories endogènes de compréhension de la réalité, catégories propres à un milieu donné, en l'occurrence le milieu artistique. Il devient alors possible d'approcher les dimensions symboliques de la pratique sans avoir à poser a priori les catégories de celles-ci, puisque ce

sont les discours des acteurs eux-mêmes qui guident le sociologue sur le chemin de la compréhension et de l'explication. Néanmoins, il demeure incontournable de consacrer une part des énergies au relevé topographique des territoires de l'art, des relations qui se tissent autour des artistes et par eux.

Du point de vue de la discipline sociologique, cette orientation de recherche s'inscrit dans un courant récent et toujours dynamique qui s'est cristallisé, en France, autour des appellations de « sociologie pragmatique » ou « des régimes d'action », avec pour modèles les plus récentes recherches menées par Luc Boltanski et ses collaborateurs au sein du GSPM (Groupe de sociologie politique et morale). Cette façon de penser et de faire la sociologie, en plaçant le chercheur dans une posture « égalitaire » à l'égard de ses informateurs (à la différence de la sociologie critique plus préoccupée de dévoiler l'aliénation des acteurs), semblait bien ajustée à l'étude qui allait s'engager dont un des objectifs était précisément de reconsidérer l'héritage de la sociologie des artistes au contact de l'expérience vécue des principaux intéressés. Ce « style sociologique », pour reprendre l'expression de Mohamed Nachi, semble s'élaborer dans le droit fil de la *grounded theory* d'Anselm Strauss (théorie ancrée ou enracinée)²³, malgré plusieurs différences et bien que cette filiation soit rarement revendiquée de façon explicite. Le point de rencontre de ces deux perspectives de recherche sociologique est la priorité accordée aux apprentissages réalisés dans le contact avec le terrain de recherche plutôt que dans la réflexion théorique précédant ce contact. Il s'agit d'une manière de faire qui laisse les questions émerger de l'observation préparatoire, pour ensuite construire un cadre théorique adapté à l'analyse de cette réalité.

[Anselm Strauss (*La trame de la négociation*, 1992)] défend l'idée d'une théorie fondée sur les faits (*grounded theory*), le travail de terrain étant l'instrument permettant son élaboration progressive. Cette conception rend impossible l'application d'un protocole d'enquête prévu et codifié à l'avance. Au contraire le chercheur doit s'adapter aux contingences et aux découvertes du terrain, et s'appuyer sur la théorie en voie de formation pour définir les dernières phases de l'enquête. (Kaufmann, 2007: 121)

²³ Anselm Strauss. *Mirrors and Masks : The Search for Identity* (Glencoe: Free Press, 1959); Anselm Strauss. *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques* (Newbury Park: Sage Publications, 1990). Cet ouvrage fut traduit en 2004 sous le titre *Les fondements de la recherche qualitative : techniques et procédures de développement de la théorie enracinée*.

Cependant, une difficulté se dresse : l'approche pragmatiste en sociologie s'attache, précisément, à observer les actes et non à traiter les discours. Comment faire pour observer la réalité des actions menant à l'élaboration de l'*ethos* artiste? Sans que cela soit impossible, il aurait fallu de longues années d'observation sur une communauté spécifique d'artistes, suivre, par exemple, une cohorte de finissants d'école d'art, leur faire tracer, une fois par année, un « agenda », analyser par la suite ces données longitudinales d'ordre à la fois pratique et psychologique : un travail colossal et surtout peu adapté à la temporalité d'une thèse de doctorat. Si ma recherche s'inscrit dans ce courant d'une sociologie plus proche des acteurs, c'est donc par le traitement, somme toute plutôt classique, des discours, approchés comme des témoignages et des révélateurs du cadre de pensée de ces acteurs. Certains chercheurs, dont notamment Héloïse Côté, ont tenté des rapprochements entre sociologie pragmatique française et analyse du discours, essentiellement à partir du cadre analytique développé par ce courant sociologique : le modèle des régimes de justification ou « cités » (Côté, 2008).

Un commentaire s'impose ici. Les données traitées par mon enquête sont en bonne partie « déclaratives », c'est-à-dire qu'il est à peu près impossible d'en vérifier l'exactitude : untel provient-il *vraiment* de tel ou tel milieu socio-économique, une telle s'est-elle *vraiment* sentie artiste depuis l'âge de quatre ans, un autre a-t-il *vraiment* reçu le financement, la reconnaissance ou, au contraire, l'incompréhension dont il prétend être le destinataire? Si un minimum de croisements avec des données officielles est possible, pour les bourses et prix reçus, par exemple, la limite de ces vérifications est vite atteinte. C'est pourquoi, comme je l'expliquerai plus loin, la perspective de la thèse s'attarde particulièrement aux représentations de soi des artistes – de soi et de son travail – représentations lisibles dans le discours, que celui-ci soit totalement véridique ou « arrangé » pour laissé transparaître, précisément, ce portrait de soi-en-artiste que l'on désire transmettre au sociologue qui enquête sur la condition de l'artiste. C'est le concept d'*ethos*, comme filtre à la fois théorique et méthodologique qui permettra de considérer cette dimension du discours par laquelle se construit l'image de soi (voir le cadre théorique, au point 3 de ce chapitre). Nous verrons plus loin et en détail comment ont été réalisés et traités les entretiens afin de tenir compte de cette préoccupation.

« Prendre au sérieux » les compétences des acteurs

L'essai *De la justification : les économies de la grandeur* (Boltanski et Thévenot) est sans doute l'ouvrage le plus connu de ce qu'on nomme généralement la « sociologie pragmatiste », une orientation assez récente dans la sociologie française. Au cœur de ce mouvement de pensée, le Groupe de Sociologie politique et morale (EHESS), créé par Luc Boltanski en 1985, poursuit l'exploration pratique à partir du cadre théorique proposé dans l'œuvre de Boltanski et Thévenot. Citons un extrait de leur programme de recherche :

Au-delà de la diversité des objets traités dans le groupe, une même démarche unit les différentes recherches : entrer dans l'analyse des phénomènes sociaux en privilégiant les opérations critiques et les épreuves de force et de justice auxquelles se livrent les acteurs. L'optique est celle d'une sociologie pragmatique ou plus exactement pragmatiste. Celle-ci met l'accent sur plusieurs points : l'engagement des acteurs dans les actions collectives, les capacités qu'ils mettent en œuvre pour interpréter les situations auxquelles ils se trouvent confrontés, mais aussi les critiques et les justifications qu'ils développent. Cette sociologie s'attache également à clarifier et à modéliser les grammaires sous-jacentes sur lesquelles reposent les accords, souvent établis de façon tacite, ou à partir desquelles les désaccords sont rendus explicites²⁴.

On peut décrire cette posture en condensé par la célèbre expression de Luc Boltanski : « prendre au sérieux » le discours des acteurs. Il s'agit, en effet, de considérer que ce qu'identifient les gens comme raisons de leurs conduites ne peut être considéré d'emblée comme « mensonge », dissimulation ou aliénation. Pour Boltanski, une sociologie qui cherche à expliquer ce qui se passe concrètement dans les situations « soumises à un impératif de justification » (Boltanski, 1990: 64) doit demeurer attentive à ce que font les acteurs eux-mêmes pour rencontrer cet impératif. Cela implique d'abandonner la critique de ces conduites et discours en postulant une forme d'aliénation chez l'acteur (« il se justifie comme cela parce qu'il fait partie de la classe dominante »; « il tient ce discours pour rendre sa position inférieure plus supportable »; etc.), pour mieux considérer de quelles manières ces discours mettent en scène la capacité, ou compétence des personnes à poser un regard critique sur les situations.

Selon cette sociologie, il ne s'agit nullement de dévoiler une quelconque structure sous-jacente aux significations, actions ou régimes de coordination, mais d'apprécier à sa juste valeur la capacité critique et réflexive des personnes. C'est une approche dont le principal souci est de prendre au sérieux ces compétences pragmatiques et cette capacité critique.

²⁴ Site Internet du Groupe de Sociologie politique et morale : <http://gspm.ehess.fr/>

L'étude de la justice ne peut plus, dès lors, se contenter de l'analyse des principes et procédures, mais doit aussi et surtout se pencher sur les différentes *épreuves* ayant pour enjeu leur mise à l'épreuve dans diverses situations de la vie quotidienne. (Nachi, 2006b: 13)

Pluralité des discours et catégories endogènes

L'autre aspect de cette « prise au sérieux » tient pour acquis que les acteurs sociaux agissent dans une pluralité de fonctions, de rôles et d'identités. Le « travailleur », le « patron », « l'assisté social », « l'artiste » disparaissent alors au profit des personnes et des gens, de même que *l'agent* bourdieusien fait place à *l'actant* pragmatique. L'argument qui sous-tend cette posture stipule qu'une même personne traverse, souvent au cours d'une même journée, de multiples frontières entre des « mondes » distincts régis selon des principes différents. Chaque fois, cette même personne devra rencontrer un impératif de justification, mais selon un registre argumentatif différent. Ainsi, sans réfuter complètement le type d'analyse en termes de classes ou de stratifications, les auteurs de *La Justification* s'en éloignent considérablement.

Cette posture – prendre au sérieux les acteurs et leurs discours – a plusieurs conséquences sur la manière dont est menée la recherche. D'abord, le chercheur favorise l'usage des catégories endogènes, issues du langage courant. Il tire son cadre d'analyse de la réalité concrète des acteurs, de ce qu'ils en disent, de leurs propres catégories explicatives.

[D]ans la sociologie des régimes d'action, [...] [l']action est appréhendée à travers l'équipement mental et gestuel des personnes, dans la dynamique d'ajustement des personnes entre elles et avec des choses. Les objets, les institutions, les contraintes extérieures aux personnes sont donc pris en compte, mais tels qu'ils sont identifiés et/ou engagés dans l'action, dans la façon dont les acteurs repèrent, ont recours, s'approprient, prennent appui sur, ou se heurtent à eux. (Corcuff, 1998)

Un bon exemple de ce principe est fourni par Marc Perrenoud dans sa sociologie du métier de musicien. Il a choisi d'abandonner la distinction habituelle de la sociologie des professions entre « professionnels » et « amateurs », qu'il juge peu productive pour comprendre la situation réelle des membres de ce corps de métiers. Il a repéré, au sein des discours des musiciens eux-mêmes, une distinction courante et beaucoup plus ajustée à leur réalité : « ne

faire que ça » ou « faire aussi autre chose »²⁵. Cette méthodologie, qui privilégie les catégories endogènes pour distinguer les actions, n'est pas sans rappeler certaines ambitions de l'ethnométhodologie et de l'anthropologue Clifford Geertz, qui insistait sur l'importance de saisir ces catégories endogènes au sein de la recherche dans le cadre de la « thick description », la description épaisse ou profonde des situations qui permet d'en comprendre les référents internes (Geertz, 1973).

Seconde conséquence de cette « prise au sérieux » : le sociologue considère son propre discours scientifique au même titre que les autres discours circulant dans la vie sociale. En effet, tout comme les autres acteurs sociaux, le sociologue, dans l'interprétation des situations, se trouve soumis à des contraintes, en même temps qu'il a un certain impact sur le déroulement des événements. La conclusion corollaire est que les acteurs sociaux eux-mêmes disposent d'outils tout aussi valables pour juger de ce qui arrive autour d'eux, en faire l'analyse pour parvenir à une compréhension globale et justifier leurs manières d'agir. Le vocabulaire n'est pas le même, l'appareillage conceptuel est plus ou moins formalisé, mais le but de l'opération – comprendre, critiquer, argumenter – est partagé. La « rupture épistémologique » entre sens commun et connaissance scientifique est à la fois préservée et dé-hiérarchisée.

Cette réflexion sur la symétrie entre les langages de description ou les principes explicatifs mis en œuvre par les sciences sociales et, d'autre part, les modes de justification ou de critique utilisés par les acteurs, nous a rendus particulièrement attentifs aux tensions qui

²⁵ « (Question) *Pourquoi mettez-vous de côté les termes distinctifs habituels (amateur/professionnel, jazzman/rocker) pour distinguer, au sein de la population de musiciens, ceux qui "ne font que ça" et ceux qui "ne font pas que ça" ?* (Réponse) C'est une distinction que j'utilise parce qu'elle vient du terrain. Un musicien ne demande jamais à un autre "Est-ce que tu es professionnel ou amateur ?" Il lui demande "Tu fais que ça ou t'as quelque chose d'autre à côté ?" Le terme professionnel renvoie à un autre enjeu et apparaît plus dans un discours syndical, ou à destination d'interlocuteurs politiques ou médiatiques. J'ai préféré partir de l'expression endogène pour éviter certaines questions : Qu'est ce que ça veut dire être musicien professionnel ? Est-ce que ça veut dire 'faire' ses heures pour être indemnisé comme intermittent ? Est-ce que, s'il manque quelques heures, on devient amateur ? ... même si on a joué cent fois dans l'année et qu'on n'a été déclaré que dix fois, comme ça m'est arrivé ? [...] Les distinctions qui me semblent les plus pertinentes dans la pratique du métier de musiciens sont les différentes formes d'emploi, notamment sur scène. Ce qui fait la différence, c'est le type de dispositif dans lequel on est engagé, et non pas le fait de jouer de la country, du be bop ou du reggae. » Extrait d'un entretien avec Marc Perrenoud, publié le 6 novembre 2007 sur le site du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles : <http://www.irma.asso.fr/Les-musiciens-entretien-avec-Marc>. Voir aussi Marc Perrenoud, *Les Musiciens. Enquête sur les musiciens ordinaires*, La Découverte, Paris, 2007.

habitent la sociologie lorsqu'elle prétend concilier une conception positiviste de la neutralité scientifique et une exigence de critique sociale. Car la sociologie critique se met alors dans l'impossibilité de ressaisir les dimensions nécessairement normatives qui soutiennent la contribution qu'elle apporte à la dénonciation des injustices sociales, ce qui la conduit nécessairement à insister de façon abusive sur l'extériorité de la science pour fonder la légitimité de sa pratique.²⁶

2.2 Hypothèses de recherche

Au premier abord, le modèle hypothético-déductif, qui impose une question claire, une réponse hypothétique et l'identification d'indicateurs pour juger de la validité de l'hypothèse, semblait mal adapté aux objectifs de cette thèse et particulièrement à sa perspective de théorisation ancrée à laquelle je tenais beaucoup. Comme le mentionne Anselm Strauss lui-même dans *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques* :

This endeavor does not entail statements about relationships between a dependant and an independant variable, as is common in quantitative studies, because we are not testing this kind of hypothesis. *The research question in a grounded theory study is a statement that identifies the phenomenon to be studied.* It tells you what you specifically want to focus on and what you want to know about this subject. Grounded theory questions also tend to be oriented toward *action* and *process*. (Strauss, 1990: 38) (C'est moi qui souligne.)

La recherche s'est donc appuyée sur une « hypothèse fondamentale » qui concerne l'objet de recherche lui-même : être un artiste, c'est *pratiquer un métier*, soit acquérir et mettre en pratique des compétences dans l'accomplissement d'une fabrication particulière, celle d'un objet d'art matériel ou performatif; mais, être un artiste, c'est aussi *assumer une identité d'artiste*, soit entretenir un ensemble cohérent de représentations d'un idéal de l'être-artiste et faire de cet ensemble la fondation d'une éthique personnelle et de comportements qui permettent de la réaliser dans la pratique. Au confluent de ces deux dimensions : l'action orientée, l'éthique mise en pratique, l'*ethos* artiste, que toute la recherche s'est appliquée à définir à partir d'un corpus d'entretiens, comme façon de synthétiser les différentes caractéristiques significatives qui permettent de décrire ce que représente, aujourd'hui, le fait d'être un artiste en arts visuels et plastiques.

²⁶ Luc Boltanski et Laurent Thévenot. *De la justification : les économies de la grandeur* (Paris: Gallimard, 1991), p. 24.

Avant le démarrage de l'enquête de terrain, mes hypothèses de lecture des données étaient les suivantes. Premièrement, que le schéma de pensée romantique, si tant est qu'on puisse le considérer au fondement d'un certain *ethos* artiste, n'est pas aussi présent que le laisse apparaître une large proportion des ouvrages d'actualité sur les arts et les artistes (à l'instar des travaux de Nathalie Heinich). Ce changement est-il perceptible? Deuxièmement, que les artistes en arts visuels et plastiques contemporains désirent maintenir leur pratique artistique dans le contexte socio-économique actuel et sont disposés à inventer de nouvelles formes d'être-artiste pour atteindre cet objectif²⁷. Dans quelles pratiques peut-on reconnaître un tel phénomène? Nous verrons dans les propositions analytiques, comment ces deux intuitions persistent et résistent à l'enquête.

2.3 L'enquête

2.3.1 Les entretiens

Pour le repérage du corpus d'artistes en vue des entrevues, plusieurs méthodes furent mises à profit, dans le but d'obtenir un échantillon non pas représentatif, mais suffisamment varié pour refléter minimalement la diversité des expériences des artistes en arts visuels²⁸.

Les artistes rencontrés ont été choisis par une technique d'échantillonnage basée sur le désir d'un corpus diversifié en 1) discipline, 2) génération, 3) région. Deux canaux principaux ont mené à des rencontres : Internet et des contacts interposés. Un nombre incalculable d'artistes m'ont été référés, je les ai rencontrés ou non, selon les besoins de la diversification du corpus

²⁷ Ceci est également visible dans les formes d'art elles-mêmes, comme à travers les nouvelles pratiques d'art relationnel. Voir à ce sujet : Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*, Collection Documents sur l'art (Dijon: Presses du réel, 2001).

²⁸ L'exhaustivité des expériences n'est évidemment pas représentée dans cette recherche. Un des cas de figure absents de mon enquête de terrain est l'artiste superstar, millionnaire, propulsé sur le devant de la scène internationale, à qui l'on paie des sommes importantes pour exposer et dont les tableaux font l'objet de spéculation dans les ventes aux enchères les plus prestigieuses. Parmi les artistes que j'ai rencontrés, aucun ne voit ses œuvres disputées parmi les plus grands musées du monde. Cette extrême frange de la population artiste, dont on connaît le nom propre sur toute la planète, fait l'objet d'un certain nombre d'enquêtes, surtout journalistiques. Leur vie professionnelle peut, à bien des égards, être plus facilement rapprochée de celle des stars de cinéma que de celle des artistes concernés ici. J'ai pris le parti de m'intéresser à la très grande majorité des artistes qui, sans être devenus très riches avec leur art, continuent néanmoins de le pratiquer avec conviction et ambition.

et selon les aléas des horaires. Sinon, j'ai également pris contact avec des artistes à l'aide d'Internet. Par exemple, lorsque j'ai voulu rencontrer un artiste de la région de Charleroi, j'ai entré dans un moteur de recherche « artiste Charleroi » et après un approfondissement de la recherche sur les pages ainsi sélectionnées, j'ai choisi quelqu'un qui pratique encore activement, expose publiquement de temps en temps, semble quelque peu impliqué dans le monde culturel de la région et susceptible de me renseigner sur le milieu de l'art dans lequel il s'inscrit. Dans le cas de certains artistes, une expérience de résidence d'artiste au Québec ou en Belgique a arrêté le choix, car dans le cadre d'une étude comparative, les sujets ayant un aperçu des deux réalités deviennent très précieux.

Il s'agit d'un échantillon raisonné pour la construction duquel une bonne connaissance des mondes de l'art concernés, de leurs réseaux et lieux de rencontre était essentielle. Cette connaissance s'est construite pendant les premières années de l'enquête au cours desquelles peu d'entrevues ont été menées, mais où d'innombrables conversations informelles ont été engagées à toutes sortes d'occasions, avec des artistes, des intervenants du monde de l'art et des participants du public, au Québec et en Belgique, de manière à me familiariser avec mon objet d'étude et à découvrir la meilleure manière de conduire mon terrain. C'est dans les trois années suivantes que j'ai eu le privilège de rencontrer des artistes de toutes disciplines, générations, situations géographiques ou tendances esthétiques, le plus souvent dans leur atelier, lors d'entrevues semi-dirigées dont la durée moyenne fut d'une heure vingt minutes.

Ces interviews se sont organisés selon la méthodologie particulière de l'entretien compréhensif (très bien décrite par Jean-Claude Kaufmann : *L'entretien compréhensif*, Paris : Armand-Colin, 2007), caractérisé par une attitude très peu dirigiste de la part du chercheur. Dans ce type de rencontre s'installe un dialogue au cours duquel les rapports hiérarchiques doivent absolument être abolis. Le travail du chercheur consiste à « faire sortir la parole », selon ma propre expression, à partir d'un questionnaire précis, mais dissimulé dans le fil de la conversation, dont les différents éléments sont abordés dans un ordre chaque fois différent, de façon à suivre le cours des propos recueillis plus que celui de la grille d'entretien (voir le guide d'entretien en Annexe 3). Les premières étapes d'analyse de ce matériau consistent donc en une reconstruction systématique des énoncés de façon à pouvoir effectuer des comparaisons entre les différents interviews.

2.3.2 *Le traitement des données*

Le traitement de ces entretiens a été fait à l'aide d'une technique plutôt classique d'analyse de discours : les unités discursives analysées étaient des expressions, des phrases ou des affirmations issues des entretiens. L'extraction des unités s'est faite à partir de sous-questions de recherche ayant pour objectif de préciser la question principale, de la subdiviser et de la déplier pour en rendre visibles toutes les dimensions. En fait, les unités d'analyse représentent les réponses de chaque artiste à ces sous-questions, réponses directes, ou indirectement glissées dans la conversation. Ces unités peuvent ensuite être classées de façon à faire émerger des catégories d'analyse, de manière à situer les énoncés de chaque protagoniste dans une de ces catégories. Par exemple, à la question « L'artiste perçoit-il son travail artistique comme une occupation professionnelle, un métier? », l'éventail de réponses allant d'un *oui* volontaire au *non* affirmé en passant par les différentes nuances du « ça dépend » se doit d'être reflété par la catégorisation.

Dans ce processus de déconstruction-reconstruction du discours singulier, il devient alors possible d'identifier des constantes, des contradictions ou des tendances fortes qui peuvent laisser émerger les grandes lignes de la pensée de l'interviewé. Par ailleurs, il est nécessaire d'assumer le caractère itératif du travail de catégorisation. L'écoute analytique des entrevues nourrit le travail de catégorisation qui enrichit à son tour la qualité de l'écoute et des questions lors de l'entrevue suivante. Ce processus d'aller-retour entre les catégories de la recherche et les rencontres sur le terrain (qui furent espacées sur trois ans) n'a jamais été discontinué. L'évolution du questionnaire et la souplesse accordée à l'interviewé quant aux sujets sur lesquels il désirait insister produisent forcément des données dont on ne peut attendre les mêmes résultats que ceux d'une enquête se voulant représentative d'une population donnée et pour laquelle il est impératif de maintenir la plus grande constance possible dans la cueillette des données. Cependant, malgré cette apparente faiblesse, cette méthode s'est avérée efficace : pour la grande majorité des sous-questions de recherche, j'ai obtenu les réponses de tous les intervenants et je peux dire qu'une certaine saturation a été atteinte, avec un grand nombre de réponses se répétant d'un entretien à l'autre. Il va de soi que, sur la majorité des aspects que comporte une conversation, le principe de saturation n'a aucune pertinence. Pour moi, il s'agit simplement ici d'exprimer qu'une certaine redondance

dans les réponses, surtout à la fin du terrain, m'a permis de croire que la sélection des interviewés a bien circonscrit le discours d'un milieu particulier, du groupe professionnel spécifique des artistes en arts visuels et en arts plastiques de recherche, au Québec et en Belgique francophone.

Du point de vue de la découverte scientifique, l'avantage principal de ce procédé est de faire apparaître des perspectives d'interprétation inattendues : des catégories prévues doivent être retranchées pour cause d'impertinence, de nouvelles doivent être intégrées et les questions de recherche se trouvent constamment déplacées par rapport à leur situation de départ. Tous ces éléments confirment que cette technique d'approche du terrain ouvre la réflexion sociologique aux discours incarnés des acteurs, plutôt qu'elle confine ces discours dans les présupposés du sociologue.

2.3.3 Observation participante « sauvage »

L'immersion au sein du milieu artistique dans laquelle je me suis engagée au cours des dernières années, m'a donné la chance de visiter beaucoup d'ateliers, de parler avec un grand nombre d'artistes, de côtoyer des groupes d'artistes lors de rencontres informelles, d'écouter leurs discussions « spécialisées » autour des enjeux du travail de production des œuvres, de partager pendant plusieurs mois, à Bruxelles, leur milieu d'habitation et de travail, et même de diriger, à titre de commissaire invitée, un symposium d'art actuel où dix artistes ont travaillé trente jours dans un atelier temporaire sous mes yeux (Symposium en art actuel Pan! Peinture 3, Québec, 2010). Pourtant, tous ces artistes côtoyés, parfois de près et sur une longue période, n'ont pas été intégrés au corpus, pour des raisons diverses, dont la principale est qu'ils sont souvent devenus des amis ou des connaissances rapprochées.

Mon statut de sociologue et le sujet de mon enquête n'ayant jamais été un mystère pour mon entourage, ces personnes sont devenues également de précieuses alliées dans cette recherche. De la confiance amicale à l'information privilégiée en passant par l'accès à une observation concrète du travail en cours et du processus de création au quotidien (une rareté dans les enquêtes sur les artistes et un grand privilège du point de vue de la recherche), les informations ainsi recueillies sont innombrables et impossibles à détailler. Selon la définition

qu'en donne Schwartz, la démarche de cette enquête est donc en bonne partie – mais pas seulement – ethnographique : « tout type d'enquête qui repose sur une insertion personnelle et de longue durée du chercheur dans le groupe qu'il étudie » (Schwartz, 1993 : 267, cité par Buscatto, 2008). Au cours de ces années, c'est un peu comme si j'avais trouvé une place dans un écosystème complexe, celui de la création en arts visuels, que j'ai appris à connaître encore mieux de l'intérieur. Les avantages de cette proximité sur le plan de la connaissance scientifique ont, je le crois sincèrement, nettement supplanté ses nuisances possibles quant à la neutralité axiologique que le sociologue se doit de respecter.

Car cette recherche n'a jamais eu pour objectif de « défendre » les artistes, de prendre leur parti ou celui de leurs visions esthétiques. Comme chacun d'entre nous, les artistes sont des êtres pétris de contradictions, d'incohérences et de volonté, tantôt « bonne » tantôt « mauvaise ». Il relève alors de mon autonomie de scientifique de faire la part des choses dans leurs propos et discours pour suivre mon propre sentier parmi le vaste champ d'informations recueillies : comment est-on un artiste en arts visuels aujourd'hui au Québec et en Belgique, en vertu de quels principes fait-on des choix, de quelles façons négocie-t-on la réalité entre idéaux et contraintes pratiques? En quoi ces principes et modèles d'action qui y sont associés diffèrent-ils de ceux du passé, réels ou imaginés?

Si observation participante il y a eu, elle n'a donc jamais été formalisée comme telle, jamais accompagnée de caméra cachée ou de magnétophone espion. C'est pourquoi elle peut être qualifiée de « sauvage ». J'ai toujours jugé ces outils inutiles, dans la mesure où le traitement des informations ainsi obtenues aurait été impraticable considérant la quantité de matériel et le temps imparti pour l'accomplir. Cette thèse n'aurait jamais pu s'achever si j'avais dû réécouter et analyser les piètres enregistrements de tous les vernissages auxquels j'ai assisté dans le but de reconstruire la cartographie complète des réseaux de contacts des protagonistes, pouvant ainsi confirmer tel ouï-dire, telle rumeur, et confondre l'artiste en entretien (« Ah oui, mais, en fait, votre père est très connu dans le milieu, donc ce n'est pas vraiment “par un grand hasard et une magnifique chance” que cet important galeriste vous a repéré dès votre sortie de l'école, non? »). Après beaucoup de réflexions et de conseils reçus, je me suis rendue à ce qui m'est apparu comme l'évidence : là n'est pas le problème et ces détails n'ont pas tant d'intérêt dans la mesure, surtout, où l'on n'a toujours rien dit en

affirmant que le réseau de contacts compte beaucoup dans l'avancement d'une carrière artistique. Cela va tellement de soi. Il devient intéressant, en revanche, de constater qu'il est extrêmement difficile, en entretien, d'obtenir *quelque information précise que ce soit* sur ce réseau de contacts. Partant du fait que tout artiste tisse autour de lui un réseau développé dont il prend grand soin (ça, il est bien obligé de l'admettre lorsque la question est directe), la retenue dont il fait preuve pour donner des noms, et révéler ainsi les « ficelles relationnelles » de son succès (ou insuccès...) en dit long sur l'image de lui-même qu'il cherche à transmettre au chercheur assis devant lui. D'autres fois, c'est le contraire, et les étalages de noms d'illustres « amis » sont tout aussi indicateurs d'un style de présentation, d'un *ethos* compris cette fois dans le sens que donnent à cette notion les analystes du discours : un modèle de présentation de soi, qui s'intègre ici dans la définition de l'*ethos* ajustée à notre propos, car la manière dont l'artiste se présente au chercheur venu enquêter sur son statut d'artiste semble complètement révélatrice de la manière dont il pense l'être-artiste dans sa forme idéale. La rationalité lui commande de se montrer lui-même sous un visage cohérent avec sa propre définition de l'artiste.

Celui qui cache son réseau et donne de lui-même une image d'électron libre accorde probablement une grande valeur à l'originalité, à l'indépendance de propos, à l'authenticité. Il préfère maintenir l'adéquation de sa pratique à ces critères plutôt que d'assurer sa carrière, comme le laisse transparaître d'autres éléments de l'entretien, par exemple les réponses au sujet de ses fréquentations ou de sa connaissance du monde de l'art auquel il appartient. Par contraste, celui qui tient à nommer l'ami-artiste-reconnu désire se montrer intégré dans le monde de l'art, et l'on peut en déduire que cette intégration a pour lui une valeur. Il considère comme important de participer à cet univers professionnel, cela fait aussi partie de sa pratique et il s'attend à ce que ces activités lui rapportent des bénéfices, car, si l'art est sa passion, il s'agit aussi de la carrière qu'il a choisie et il est prêt à agir stratégiquement pour qu'elle se perpétue.

Il ne s'agit pas ici, qu'on me comprenne bien, de considérer un type plus « valeureux » que l'autre, bien au contraire. Il s'agit plutôt de lire une réalité dans sa pluralité et de constater qu'il est temps de trouver une alternative à ce mythe de l'artiste, non seulement pour expliquer les pratiques, mais aussi pour expliquer et comprendre les usages de ce mythe qui

n'a jamais convenu pour refléter les réalités concrètes de ceux qu'on a voulu décrire, ou qui ont voulu eux-mêmes s'en réclamer. Par ailleurs, si l'on jette un regard sur les relations entre les artistes contemporains et leur public, et plus encore entre les œuvres contemporaines et la population en général, on constate aisément à quel point ce mythe participe à réguler les horizons d'attentes et, forcément, les déceptions, incompréhensions et rejets, de part et d'autre.

2.4 Analyse comparative

L'enquête dont je présente ici les résultats aurait pu tout à fait se limiter à un seul territoire ou, au contraire, en inclure beaucoup plus que deux. Quelles sont la pertinence et la nature de la « comparaison » visée entre le Québec et la Belgique francophone?

La principale raison expliquant ce choix est heuristique : c'est en regardant plus loin que l'on voit mieux ce qui se déroule sous nos yeux. La perspective comparative m'a permis d'élargir le champ de vision et de remarquer, par contraste, des détails importants qui m'auraient autrement échappés. Je donnerai quelques exemples dans quelques lignes.

Le choix des territoires s'est fait en fonction de deux critères principaux. Le premier critère : une langue partagée, qui me semblait garantir de meilleurs résultats lorsque viendrait le temps de mettre en rapport les propos des artistes rencontrés. Une disparité linguistique aurait nécessité une laborieuse étape de traduction. Le second critère : la situation des deux territoires sur la carte du monde de l'art contemporain. Au point de départ de l'enquête, j'ai choisi la Belgique croyant y reconnaître une situation quelque peu périphérique à l'égard des plaques tournantes de l'art contemporain que sont, par exemple, Paris et New York, une situation comparable à celle du Québec. Je dois convenir aujourd'hui, après avoir mené l'enquête, que si mon intuition n'était pas tout à fait fausse, la situation du Québec est nettement plus périphérique que celle de la Belgique, qui s'avère, par exemple, un territoire fort prisé des collectionneurs européens. Néanmoins, la méthode comparative a porté ses fruits, révélant une multitude de perspectives passionnantes pour ceux qui travaillent à l'amélioration des conditions de vies et de pratique des artistes. Par exemple, la comparaison permet de comprendre l'importance capitale et le rôle absolument structurant du Réseau des

Centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) dans le monde de l'art contemporain québécois, puisqu'aucun équivalent de cette organisation n'a pu être repéré en Belgique. Par ailleurs, les Centres culturels de Belgique ou les centres d'expositions internationaux gérés par les villes n'ont pas leur pareil au Québec et sont pourtant des acteurs-clés dont l'action spécifique, particulièrement sur le terrain de la médiation et de la communication internationales, manque au Québec.

L'organisation de l'économie des arts présente également de grandes différences, notamment en ce qui a trait à la provenance des fonds. Si, en Belgique francophone, prime la mixité des systèmes public et privé (marchand et de mécénat), au Québec, il existe une nette prédominance du secteur subventionné sur le secteur marchand, du moins en ce qui concerne le financement de l'art contemporain. Une portion du secteur marchand bénéficie même de subventions à travers un programme d'encouragement pour les galeries d'art contemporain. Ceci n'est pas sans conséquence sur les alternatives dont disposent les artistes qui cherchent à vivre de leur art.

Par ailleurs, sans avoir approfondi l'étude de cet aspect, j'ai constaté dans les médias en général, un discours différent à propos des arts : en Belgique, il semble peu fréquent de remettre en cause le financement public aux arts, si l'on exclut les sujets relatifs au chômage des artistes. Au Québec, les grands médias, particulièrement les quotidiens les plus populaires, proposent souvent à leurs lectorats des articles dans lesquels sont dévalorisés et contestés ces financements publics à la création artistique et d'où émane une représentation de l'artiste en assisté social de luxe²⁹. Cette vision est critiquée, mais suffisamment répandue pour faire des programmes de subventions aux artistes une dimension peu défendue par les politiciens qui y jouent une partie importante de leur électorat. Cependant, si elle semblait auparavant discrète, on a pu remarquer dernièrement que cette vision néolibérale de la culture tend à se répandre rapidement en période d'austérité économique, comme en témoignent les forts nombreux commentaires sur les sites des grands médias européens (Le Monde, Le Figaro, etc.) à la suite d'articles traitant des subventions à la culture.

²⁹ Pour un exemple frappant de cette rhétorique assez répandue : Nathalie Elgrably-Lévy, « Non au mécénat d'État! », *Le Journal de Montréal*, 5 mai 2011.

Sur le plan des législations, le Québec et la Belgique fonctionnent de manières tout à fait différentes. En très bref, puisque ce point sera abondamment traité dans la partie suivante, le Québec dispose d'une Loi sur le statut de l'artiste, ce qui n'est pas le cas de la Belgique. Cette dernière encadre cependant la sécurité sociale des artistes à l'aide de plusieurs législations différentes – dont celles régulant le chômage – ce qui permet à certains créateurs d'échapper à l'obligation économique d'occuper un emploi-abri. Si aucun des systèmes n'est parfait, chacun possédant ses forces et ses faiblesses, la mise en parallèle donne certainement à réfléchir.

3. CADRE THÉORIQUE : L'ETHOS ARTISTE

La signification plurielle du terme *ethos* permet d'ouvrir et de diversifier la réflexion sur l'être-artiste. Le Oxford Dictionary le décrit comme : « The characteristic spirit of a culture, era, or community as seen in its beliefs and aspirations », ce qui laisse place à un usage pour le moins diversifié. En effet, dans les études de langue anglaise, il s'agit d'une notion fréquemment utilisée, mais rarement définie, comme si sa signification allait de soi. Son usage s'étend dans un grand nombre de champs : éducation (*school ethos*), organisation et gestion (*business ethos*), sciences politiques (*the ethos of democracy*), etc. Dans les études francophones, la notion d'*ethos* apparaît de manière plus circonstanciée : souvent associé à la notion cousine d'*habitus*, plus connue, elle est aujourd'hui mise à profit essentiellement dans le domaine de l'analyse du discours, à partir de l'héritage de la rhétorique d'Aristote, et en sociologie du travail, dans le droit fil de la tradition weberienne, où le concept composite d'*ethos du travail* fait l'objet de plusieurs recherches contemporaines.

Dans sa *Rhétorique*, Aristote relie directement l'*ethos* à l'éthique, puisqu'il s'agit de traiter de la manière dont l'orateur se présente en tant qu'homme honnête, afin de convaincre son auditoire. Cette utilisation du concept par Aristote correspond à l'usage courant de l'époque.

L'influence qu'exerce la personne même de l'orateur sur le public fut abordée comme un objet théorique en Grèce dès le V^e siècle av. J.-C. La notion d'*èthos ἦθος* (caractère) permet de concevoir le rapport entre les qualités propres de l'orateur et la manière dont celui-ci devait les présenter ou les dissimuler à son auditoire. (Guérin, 2009: 9)

En migrant dans le champ de la sociologie, en particulier par les travaux de Max Weber, la notion d'*ethos* se détache de sa signification rhétorique en acquérant une dimension pratique : chez Weber, il s'agit d'une façon de parler de morale, mais de morale appliquée, transcrite dans l'architecture des comportements, comme c'est le cas dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (nous y reviendrons). Cette compréhension de l'*ethos* est le point de départ de la recherche dont l'approche prend alors ses distances par rapport à l'identification d'une ou de plusieurs « grammaires », selon l'expression reconnue en sociologie pragmatique française, une approche alternative qui ouvre d'autres pistes d'analyse intéressantes, mais différentes.

Cette plurisémanstique rend la définition de l'*ethos* fuyante et multidimensionnelle. Dans le cadre de cette recherche, la notion a pu servir de guide à la fois théorique et méthodologique. Dans la lignée de la pensée weberienne, j'ai reconnu dans le concept d'*ethos* la pierre angulaire reliant l'univers des représentations à celui des pratiques, le « lieu » où se négocie la condition concrète des acteurs sociaux, entre les idéaux et les possibilités offertes par la réalité. Dans son versant rhétorique, la dimension discursive de l'*ethos* est devenue le point focal des analyses d'entretiens, enjoignant à être conscient, et non méfiant, envers la rhétorique d'une construction de l'image de soi dans le discours des interviewés. Il s'agit d'une façon intéressante de « prendre au sérieux » la parole des acteurs, dans une perspective pragmatiste, compréhensive, mais également critique. Cette perspective, qu'ouvre l'usage de la notion d'*ethos*, s'avère d'autant plus pertinente que, comme nous le verrons plus loin, la condition d'artiste est riche de ces moments de représentation de soi : socialité du monde de l'art, mais aussi, formalisation de la « démarche artistique personnelle » exigée par les différentes instances de la reconnaissance artistique, une manière de parler de son travail, mais en prise directe avec sa personnalité et son identité d'« artiste »; sans compter les *expositions*, où les œuvres sont une extension de l'artiste, car il s'agit d'un moment de rencontre entre le fruit de son travail et le monde social.

3.1 L'*ethos* en rhétorique

En tant que notion rhétorique essentiellement puisée chez Aristote, la notion d'*ethos* est abondamment reprise aujourd'hui par les spécialistes de l'analyse du discours³⁰. Dans le contexte rhétorique, elle évoque une manière de se présenter en tant que porteur du discours, en tant qu'auteur ou locuteur, détecteur de caractéristiques particulières favorisant la confiance de l'auditoire. Chez Aristote, l'*èthos* est ainsi défini :

δια μέν οὖν τοῦ ἠθους, ὅταν οὕτω λεχθῇ ὁ λόγος ὥστε ἀξιόπιστον ποιήσαν τόν λέγοντα · τοῖς γάρ ἐπεικέσι πιστεύομεν μάλλον καί θάπτον, περί πάντων μέν απλῶς, ἐν οἷς δε τό ακριβές μή ἐστίν ἄλλα το ἀμφιδοξεῖν, καί παντελῶς. Δει δε καί τοῦτο συμβαίνειν δια τοῦ λόγου, ἄλλα μή δια τό προδεδοξάσθαι ποιόν τίνα εἶναι τόν λέγοντα. Οὐ γάρ ὥσπερ ἐνιοι τῶν τεχνολογούντων τιθέασιν ἐν τη τέχνῃ, τήν ἐπιείκειαν τοῦ λέγοντος ὡς οὐδέν συμβαλλομένην πρὸς τό πιθανόν.

([Il y a persuasion] par le caractère quand le discours est fait de telle sorte qu'il rend celui qui parle digne de foi. Car nous faisons confiance plus volontiers et plus rapidement aux gens honnêtes, sur tous les sujets en général, et même totalement sur les sujets qui n'autorisent pas un savoir exact et laissent quelque place au doute ; il faut aussi que cela soit obtenu par le moyen du discours et non à cause d'une opinion préconçue sur le caractère de celui qui parle. On ne saurait dire, en effet, comme certains techniciens, qu'au regard de la technique l'honnêteté de celui qui parle ne concourt en rien au persuasif). (*Rhétorique* I, 2, 1356 a 5-13, édition de référence : Aristote, *Ars Rhetorica*, R. Kassel [éd.], Berlin [De Gruyter], 1976.) (Woerther, 2005: 96)

Il s'agit alors d'un *ethos* oratoire, construit dans la performance même du discours. Cependant, pour Aristote comme pour certains théoriciens de l'analyse du discours, il existe un autre *ethos*, l'*ethos* « préalable » (selon l'expression de Ruth Amossy) : il s'agit de ce que pense du locuteur celui qui interagit avec lui, celui qui écoute, une forme de préjugé (au sens neutre) qui place le locuteur dans un espace social prédéfini et formate la compréhension de son discours en dessinant un horizon d'attentes. Par exemple, le père de famille avec ses enfants n'a pas le même *ethos* préalable que le chef d'État devant ses concitoyens, nonobstant qu'il puisse s'agir du même homme. Il y a donc une dimension sociale à l'*ethos*, extérieure au discours³¹.

³⁰ Pour une discussion critique de l'usage du terme en rhétorique contemporaine et en analyse du discours, lire l'excellente étude de Frédérique Woerther. *L'èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique* (Paris: Vrin, 2007).

³¹ Pour une discussion approfondie autour de la notion d'*ethos* en analyse du discours, voir Ruth Amossy (s.l.d.). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999).

L'élaboration aristotélicienne de la notion distinguait, quant à elle, deux types d'ἦθος. Aristote concevait ainsi un premier ἦθος, que l'on peut qualifier de référentiel, regroupant les coordonnées réelles de l'orateur: âge, sexe, ethnie, environnement politique. Mais il y ajoutait un second type d'ἦθος, correspondant à l'élaboration discursive de l'image de l'orateur et venant asseoir sa crédibilité. Après avoir connu des fortunes diverses dans la tradition ancienne, cette conception discursive de l'ἦθος exerça une séduction toute particulière sur les théories modernes du langage et de la communication. (Guérin, 2009: 9)

Avant Aristote, *ethos* possède néanmoins une signification plus archaïque, dont on trouve la trace dans l'*Illiade* de Homère, cette fois au pluriel : *ethea* - ἦθεα (Woerther, 2007: 23). Le mot évoque alors l'habitat, dans le cas des animaux ou, dans le cas des peuples humains, la manière d'habiter un lieu, de le faire sien. En grec ancien, le terme *ethos* – ἦθος, bien que difficilement traduisible, désigne donc « le “caractère” d'une personne, les “caractéristiques” d'un régime politique, les “lieux habituels” ou encore les “mœurs” d'une communauté » (Woerther, 2007: 15). Néanmoins, c'est vraiment dans la *Rhétorique* d'Aristote qu'on retrouve la discussion la plus importante de la notion, même si d'autres textes l'évoquent, particulièrement dans le corpus du Pseudo-Aristote et celui d'Isocrate, comme le montrent Guérin et Woerther³². L'*ethos*, en tant que composante fondamentale du discours, accompagne le *logos* et le *pathos*, les trois éléments formant l'armature de la science rhétorique antique.

In Aristotle's art of persuasion, the term *ethos* (in Greek, character) designates the image of self built by the orator in his speech in order to exert an influence on his audience. It is one of three means of proof, the two others being *logos*, referring to both discourse and reason, and *pathos*, meaning the emotion aroused in the audience. (Amossy, 2001: 1-2)

3.2 L'*ethos* en sociologie

Si, pour les analystes du discours, l'*ethos* est une notion rhétorique qui désigne particulièrement un élément énonciatif par lequel le locuteur se dévoile – ou se camoufle, mais donne en tous les cas une image de lui-même, les sociologues ont plutôt ignoré cette

³² Je dispenserai ici mon lecteur de l'étude directe des textes antiques, qui se doit d'être particulièrement approfondie pour devenir éclairante. Il est également à noter que des débats d'interprétation à propos du mot ἦθος, de ses significations et de leurs implications pour l'étude des textes anciens, sont toujours en cours parmi les Antiquisants. Certains d'entre eux, par ailleurs, critiquent l'usage que font de cette notion les analystes du discours – c'est le cas de Frédérique Woerther. De plus, la graphie francisée (avec accent ou sans accent) du terme grec n'est pas du tout stabilisée: c'est pour refléter cette réalité de la langue que, dans cette thèse, il est écrit en italique et sans accent. Pour toutes ces discussions spécialisées, je renvoie aux études proposées ci-haut.

dimension, en dérivant du côté de l'explication des pratiques. Ainsi, en sociologie, la notion d'*ethos* se réfère généralement à la dimension morale de l'activité humaine : il s'agit de comprendre de quelles façons l'éthique – comprise alors comme système idéal – s'incarne dans un certain nombre de choix sur le plan des comportements. La notion d'*ethos* permet alors de traiter des questions telles que la cohérence morale d'un acteur ou l'adéquation entre ses actions et ses représentations.

L'héritage weberien

C'est certainement dans la sociologie de Max Weber que l'usage sociologique du terme *ethos* se cristallise pour la première fois. Weber utilise la notion d'*ethos* principalement dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* et dans *Le savant et le politique*.

En fait, ce n'est pas simplement une manière de faire son chemin dans le monde qui est ainsi prêchée, mais une éthique particulière. En violer les règles est non seulement insensé, mais doit être traité comme une sorte d'oubli du devoir. Là réside l'essence de la chose. Ce qui est enseigné ici, ce n'est pas simplement le « sens des affaires » [...] c'est un *ethos*. (Weber, 1964: 47)

Dans les deux œuvres, il est question d'un *ethos* abstrait, non oratoire, ni même relié à un individu spécifique, mais plutôt lié à une collectivité formée autour de certaines valeurs partagées : l'*ethos* de l'ascétisme protestant par exemple, évoque les dispositions religieuses et traditionnelles traduites dans la pratique des puritains³³. L'*ethos* de la politique désigne la manière dont la politique constitue un référent éthique qui guide les pratiques³⁴. Il s'agit donc

³³ « Venue de l'ascétisme monastique et répandue par les écrits des moines, la notion d'*industria* est le germe d'un *ethos* qui sera développé plus tard par l'ascétisme protestant, lui, exclusivement séculier [...]. Cet *ethos* n'apparaît pas dans les écrits de Caton et d'Alberti : pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de la *sagesse* dans la conduite de la vie, et non d'éthique. » Max Weber. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (Paris: Plon, 1964), p. 55.

³⁴ « Ce que nous venons d'exposer nous met déjà sur la voie de la discussion du dernier problème qui nous occupera ce soir, celui de l'*ethos* de la politique, en tant que « cause » à défendre. Quelle est, indépendamment des buts qui lui sont propres, la mission que la politique peut remplir dans l'économie globale de la conduite de la vie? Quel est pour ainsi dire le lieu éthique où elle réside? [...] toute activité orientée selon l'éthique peut être subordonnée à deux maximes totalement différentes et irréductiblement opposées. Elle peut s'orienter selon l'éthique de la responsabilité ou selon l'éthique de la conviction. » Max Weber. *Le savant et le politique* (Paris: Plon, 1959), p. 199-206.

plutôt de révéler les schèmes de pensées ou de valeurs qui prédisposent à certaines manières d'agir et d'être au monde.

En mobilisant la notion d'ethos pour désigner une conduite économique particulière – « l'ethos économique bourgeois » –, Weber veut souligner son origine éthique, même si celle-ci, à travers la diffusion sociale de la pratique, tend à se métamorphoser dans l'expression laïque d'un esprit, c'est-à-dire que le rapport éthique n'est plus explicitement lié au religieux, car il s'est en quelque sorte sécularisé. (Fusulier, 2011)

Chez Weber, la notion se réfère à un ensemble cohérent de dispositions pratiques, quelque chose comme un style de vie prenant appui sur un « esprit » (dans le même sens que « l'esprit de la loi »). Le discours de Benjamin Franklin, à propos de l'équivalence entre le temps et l'argent, permet à Weber, qui le rapporte, de pointer l'essentiel de cet « esprit du capitalisme » qu'il cherche à décrire. Dans le dictionnaire de la sociologie, Mohammed Cherkaoui définit ainsi l'*ethos* chez Weber :

[P]our M. Weber, l'ethos est un *ordre normatif intériorisé*, un ensemble de principes plus ou moins systématisés qui règlent la conduite de la vie. Weber distingue ethos et éthique, cette dernière notion étant prise dans le sens étymologique de maximes morales. L'ethos est un concept abstrait auquel correspondent des indicateurs empiriques dans les sphères économique, religieuse, morale, etc. : il en est ainsi du puritanisme, dans lequel des individus ont été socialisés, de leurs actions, en particulier de leurs attitudes à l'égard du travail, de la richesse, de la consommation, des relations à autrui. C'est cet ethos qui a fait défaut aux économies des civilisations précapitalistes. Pour expliquer et comprendre la relation macrosociologique entre religion et économie, Weber est obligé de la traduire au niveau individuel en introduisant le concept d'ethos. Celui-ci joue le rôle de variable indépendante pour le comportement économique des acteurs. (Besnard *et al.*, 1999)

Si Weber ne fait aucunement référence à l'origine rhétorique de la notion d'*ethos*, ni ne se préoccupe de « la construction de l'image de soi dans le discours » de Franklin, on peut remarquer que c'est tout de même à partir d'un discours qu'il extrait son analyse de l'*ethos*.

On ne peut considérer l'usage que fait Weber de la notion d'*ethos* sans tenir compte de son programme de recherche général, qu'il qualifie de sociologie compréhensive [*verstehenden Soziologie*], accordant une grande place aux raisons d'agir. La question des valeurs est ici fondamentale pour l'explication des actions rationnelles, comme le met en évidence Dominique Raynaud dans ce résumé du programme scientifique de Weber :

Comme toute autre activité, l'activité sociale peut être déterminée a) de façon rationnelle en finalité [*zweckrational*], par des expectations du comportement des objets du monde extérieur ou de celui d'autres hommes, en exploitant ces expectations comme « conditions » ou comme « moyens » pour parvenir aux fins propres, mûrement réfléchies, qu'on veut atteindre; b) de

façon rationnelle en valeur [*wertrational*], par la croyance en la valeur intrinsèque inconditionnelle — d'ordre éthique, esthétique, religieux ou autre — d'un comportement déterminé qui vaut pour lui-même et indépendamment de son résultat; c) de façon affectuelle [*affektuel*], et particulièrement émotionnelle, par des passions et des sentiments actuels; d) de façon traditionnelle [*traditional*], par coutume invétérée (*Économie et société*, 1995, 1 : 55). (Raynaud, 2005: 38)

À la suite de Max Weber, d'autres sociologues ont suivi cette voie consistant à rechercher la rationalité fondée en valeur des comportements sociaux, en portant une attention spécifique à la dimension éthique des raisons d'agir. Norbert Elias, dans *La société de cour*, fait usage de la notion d'*ethos* dans cette perspective précise, sans pourtant définir le concept. Il s'agit alors d'aborder les pratiques d'un groupe social précis en rapport à celles d'un ou de plusieurs autres. D'autres auteurs, préoccupés de questions de stratification sociale et de mobilité dans ces structures, utilisent, pour leur part, la notion d'*ethos de position*. Comme l'explique Fusulier :

Du fait de ses caractéristiques structurelles et structurales, chaque position socialement située est porteuse d'une disposition psycho-affective, éthique et cognitive à *appréhender le possible, le normal et le désirable*. L'*ethos* recouvre à la fois cette disposition et son actualisation contingente qui donnent sens et forme à des pratiques/comportements (une matrice de comportements). Il est dès lors considéré comme « un principe organisateur de pratiques ». Pour les théoriciens de la transaction sociale, s'intéresser à l'*ethos* revient à prendre en compte l'articulation entre le social (les interdépendances et les interactions), le culturel (les significations collectives, le symbolique) et l'affectif (le ressenti et les désirs) dans l'engagement pratique. L'*ethos* ne suppose pas pour autant une prédétermination des pratiques, mais davantage une propension à engendrer un type de pratique, notamment car il constitue une modalité par laquelle des « possibilités objectives sont ou non transposées en espérances subjectives (Remy/Voyé/Servais, 1980 : 279) ». (Fusulier, 2011)

Cette approche fait également écho à la sociologie de Pierre Bourdieu, particulièrement à la notion d'*habitus*. Bourdieu a également fait appel à la notion d'*ethos*, mais l'a abandonnée rapidement, pour se concentrer sur l'*habitus* qui lui permettait d'orienter ses recherches autour de préoccupations plus spécifiques, attachées à comprendre les mécanismes de la reproduction sociale.

L'ethos et l'habitus chez Bourdieu

Dans un article de 2001, Ruth Amossy discute la notion d'*ethos* autour de la sociologie de Pierre Bourdieu, et de la perspective pragmatiste en analyse du discours. Comme mentionné plus haut, lors de la performance rhétorique, l'*ethos* de l'orateur, affectant la crédibilité et

l'efficacité de son argumentaire, peut être considéré ou bien comme construit socialement (d'où parle l'auteur), ou bien comme produit par le discours (ce que dit l'auteur et comment il le dit).

Thus the pragmatists' ethos, descended from Aristotle, is constructed within verbal interaction and is purely internal to discourse; the sociologists' ethos, on the other hand, is inscribed in a symbolic exchange governed by social mechanisms and external institutional positions. In a perspective opened up by rhetoric, however, these two approaches can be complementary rather than conflictual. (Amossy, 2001: 6)

Si la dimension discursive de la construction de l'*ethos* est priorisée par les études spécialisées en rhétorique et en analyse du discours, c'est essentiellement l'autre versant de la notion qui sera approchée par la sociologie bourdieusienne. Il s'agit alors de désigner « le système des dispositions qui caractérise chaque agent social (P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *La reproduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 191 [cité par Guérin]). Dès lors, l'*ethos* en tant que manifestation ne sera pas une *fabrication*, mais une *traduction* de ces dispositions » (Guérin, 2009: 10) (C'est moi qui souligne.).

Cette définition rapproche l'*ethos* de l'*habitus*, du moins dans son résultat, puisque l'agent arbore un *ethos* ou un *habitus* spécifique qui s'exprime à travers sa manière d'agir. L'*habitus*, rappelons-le, est fortement tributaire des déterminants sociaux « involontaires » que sont la famille, l'éducation, la classe sociale, par exemple³⁵. Dans l'architecture conceptuelle de Bourdieu, l'*ethos* est une des dimensions de l'*habitus*.

La notion d'*habitus* englobe la notion d'*ethos*, c'est pourquoi j'emploie de moins en moins cette notion. Les principes pratiques de classement qui sont constitutifs de l'*habitus* sont indissociablement logiques et axiologiques, théoriques et pratiques (dès que nous disons blanc ou noir, nous disons bien ou mal). La logique pratique étant tournée vers la pratique, elle engage inévitablement des valeurs. (Bourdieu, 2002: 133-136)

Enfin, comme le souligne Bourdieu, l'*ethos* travaille depuis l'intérieur les manières d'agir de l'individu, jusque dans les moindres détails :

³⁵ Selon les mots de Bourdieu lui-même : « L'*habitus* est, pour aller vite, un produit des conditionnements qui tend à reproduire la logique objective des conditionnements, mais en lui faisant subir une transformation; c'est une espèce de machine transformatrice qui fait que nous "reproduisons" les conditions sociales de notre propre production, mais d'une façon relativement imprévisible, d'une façon telle qu'on ne peut pas passer simplement et mécaniquement de la connaissance des conditions de production à la connaissance des produits ». Pierre Bourdieu. *Questions de sociologie* (Paris: Minuit, 2002), p. 133-136.

J'ai employé le mot d'*ethos*, après bien d'autres, par opposition à l'éthique, pour désigner un ensemble objectivement systématique de dispositions à dimension éthique, de principes pratiques (l'éthique étant un système intentionnellement cohérent de principes explicites). [...] En outre, tous les principes de choix sont incorporés, devenus postures, dispositions du corps : les valeurs sont des gestes, des manières de se tenir debout, de marcher, de parler. La force de l'*ethos*, c'est que c'est une morale devenue hexis, geste, posture. (Bourdieu, 2002: 135)

En quelque sorte, c'est par ce biais que ressort, semble-t-il, la définition archaïque de l'*ethos* : une façon d'habiter le territoire, de *s'y tenir*. Habiter le monde d'une façon particulière, c'est aussi *apparaître* au monde sous une forme spécifique. Cette idée d'apparition dans le monde, un concept cher à Hannah Arendt, concerne l'individu, mais aussi sa conscience d'être parmi tous les autres, de s'inclure dans une histoire qui le précède et qui le suivra.

De ce fait, contrairement à une approche par les conventions ou à une sociologie pragmatique n'impliquant pas nécessairement cette épaisseur sociohistorique, une entrée par l'*ethos* postule, pour être applicable, la présence d'un « espace déjà-là » qui imprègne avec plus ou moins de profondeur le système de personnalité de celui qui s'y insère durablement. (Fusulier, 2011)

Ainsi, l'*ethos* n'est pas concevable comme une idiosyncrasie surgissant de nulle part. En tant que mise en pratique d'un système éthique, en tant que traduction concrète des dispositions intérieures, morales, il vient d'un corpus de référence très vaste – et partiellement inaccessible à la conscience – sur lequel s'appuie l'individu. L'*ethos* se réfère, autant pour le sujet que pour l'observateur, à l'horizon des représentations partagées, voire des stéréotypes.

At this point, it is important to discuss the notion of stereotype, which plays a crucial role in the modeling of ethos. In point of fact, the prior idea which one forms of the speaker and the image of self which the speaker constructs in discourse cannot be totally singular. To be recognized by the audience, both have to be bound up with a doxa, or linked to shared representations. These images must be referred back to cogent, albeit controversial, cultural models. (Amossy, 2001: 7)

C'est pourquoi une étude de l'*ethos* artiste, *a fortiori* dans le cadre d'une enquête par entretiens, ne peut se passer d'un détour historique : de par cette épaisseur sociohistorique, les mythes et les stéréotypes concernant les artistes jouent un rôle important dans la construction de leur image d'eux-mêmes en tant qu'artistes. Néanmoins, ces stéréotypes sont mis en jeu et en question, dans les pratiques artistiques actuelles comme dans les entretiens de cette enquête. Car l'*ethos* porte aussi une dimension subjective : ce qu'il désigne touche aux choix pratiques d'un individu concret. Sans leur être complètement indifférent, il recèle un espace de liberté face aux conditionnements sociaux et aux stéréotypes. L'*ethos* relie aux

comportements le registre des valeurs, ces dispositions intérieures sciemment assumées, voire célébrées.

Ethos professionnel et ethos du travail

La notion d'*ethos* est actuellement fort utilisée en sociologie du travail. L'« *ethos* du travail » permet d'aborder deux dimensions particulièrement importantes du rapport contemporain à l'emploi ou au métier : la *centralité* de celui-ci ou la place qu'il occupe dans l'échelle des valeurs de l'individu, et la *finalité* du travail, c'est-à-dire la valeur (ou les valeurs) accordée à celui-ci, indépendamment de l'espace qu'il prend dans la vie concrète³⁶.

Concept central de nos analyses, l'*ethos* du travail ne désigne pas ici une doctrine éthique, à savoir une doctrine fondée sur une morale qui distingue le bien du mal et qui comporte des préceptes normatifs et impératifs appuyés sur un ensemble de valeurs transcendantes à portée universelle, autrement dit une « loi » morale qui prescrit « ce que je dois faire ». Il désigne plutôt, selon la tradition sociologique amorcée principalement par Max Weber, les valeurs, attitudes et croyances à partir desquelles un individu, dans un contexte sociohistorique particulier, définit, façonne ou tente de façonner sa manière de vivre selon ce qu'il juge bon et désirable pour lui. L'*ethos* du travail témoigne d'un mode d'existence, d'un style de vie, d'une manière de mener sa vie au travail, laquelle repose sur un ensemble de valeurs, d'attitudes et de croyances qui, dans bien des cas, peut participer d'un modèle idéal, voire de certains impératifs moraux, sans pour autant être réductible à ceux-ci. De façon plus précise, par *ethos* du travail, nous entendons l'ensemble des valeurs, attitudes et croyances relatives au travail qui induisent une manière de vivre son travail au quotidien. (Mercure et Vultur, 2010: 5-6)

Dans une autre modalité, mais toujours en sociologie du travail, certains auteurs ont cherché à comprendre l'impact de l'appartenance professionnelle sur l'individu :

Nous avons alors considéré qu'une profession serait en quelque sorte une configuration sociale, parmi d'autres, liée au monde du travail qui produirait un *ethos* particulier, qui se traduirait notamment par un sentiment d'appartenance, par un attachement de l'individu à son travail entendu de façon générale. (Fusulier, 2011)

Cet usage du concept d'*ethos* est très en vogue dans les études anglophones, comme mentionné plus haut. Dans cette définition, la notion d'*ethos* semble perdre un peu de sa spécificité et de son épaisseur sémantique pour s'approcher de la notion plus unidimensionnelle de « culture professionnelle ». Selon Florent Champy (2012) :

³⁶ Pour une excellente recension des écrits sur la notion d'*ethos* du travail, voir particulièrement Marie-Pierre Bourdages-Sylvain. *Les facteurs de changement de l'ethos contemporain du travail*, Thèse de maîtrise en Sociologie (Québec: Université Laval, 2008).

La mise au jour de la culture professionnelle des architectes [par exemple] permet ainsi de rompre avec la tendance de la sociologie actuellement dominante à voir les professions comme des agrégations de segments n'ayant rien de significatif en commun : c'est la maîtrise de la même culture qui donne son unité à la profession. (Champy, 2012)

Cet auteur détaille l'existence d'une culture architecturale influençant fortement, voire contraignant, les processus de conception et de réalisation des projets d'architecture. À l'origine de cette ligne de pensée et d'une manière, semble-t-il, plus fertile, on peut également se référer à Robert K. Merton et à son étude de l'*ethos* de la science qui construit un pont entre l'*ethos* weberien et la sociologie des professions³⁷ :

The ethos of science is that affectively toned complex of values and norms which is held to be binding on the man of science. The norms are expressed in the form of prescriptions, proscriptions, preferences, and permissions. They are legitimized in terms of institutional values. These imperatives, transmitted by precept and example and reinforced by sanctions are in varying degrees internalized by the scientist, thus fashioning his scientific conscience or, if one prefers the latter-day phrase, his superego. Although the ethos of science has not been codified, it can be inferred from the moral consensus of scientists as expressed in use and wont, in countless writings on the scientific spirit and in moral indignation directed toward contraventions of the ethos. (Merton, 1979: 268-269)

L'auteur met ici en évidence la nature collective et historique de la construction de l'*ethos* : des normes et des valeurs, des comportements admis, refusés, souhaités par une communauté, permettent alors de considérer la production d'un de ses membres comme valide. Ici, il s'agit de science, mais cette perspective de l'*ethos* s'applique à l'identique au monde de l'art. On peut également faire un rapprochement intéressant entre cette définition de l'*ethos* et celle, rhétorique, provenant d'Aristote. En effet, si, pour l'orateur antique, il est impératif d'inclure dans son discours (et dans son attitude oratoire) des éléments permettant à l'auditoire de juger de son honnêteté et, par extension, de se laisser convaincre par lui, l'*ethos* de la science pointé par Merton, en tant que « modèle », intériorisé par le scientifique, d'une manière de faire de la science participe complètement à la crédibilité de celui-ci.

³⁷ Texte tiré du chapitre « The Normative Structure of Science », dans Robert King Merton. *The sociology of science : theoretical and empirical investigations* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), p. 267-278.

À propos de l'ethos artiste

La notion d'*ethos* évoque les modalités pratiques par lesquelles les idéaux, les référents éthiques ou les valeurs se transposent dans les pratiques par le biais de choix et d'actions définies. Il devient alors possible de décrire un *ethos* spécifique en mettant en évidence les valeurs principales sur lesquelles s'appuient les actions de celui qui en est porteur, puis en décrivant ces actions, ces choix pour en observer la cohérence. Dans chaque cas, c'est toujours l'espace de négociation entre l'idéal et la réalisation qui devient intéressant, car c'est dans cet espace que l'*ethos* prend toute la place.

Dans le cadre de cette recherche dont les données principales sont des discours recueillis lors d'entretiens spécifiques, il s'agit donc de lire ce qui, chez le sujet rencontré, lui permet de faire des choix, quels sont ces choix et quelle perception a-t-il de ceux-ci. En éclairant les *ethos* artistes aujourd'hui, cette thèse n'a, bien entendu, de valeur explicative que si on la considère non-exhaustive en regard de la diversité infinie des expériences individuelles.

Il faut cependant demeurer vigilant quant au déterminisme que peut receler une telle tentative d'aborder les *ethos* artistes : la question se pose toujours de savoir si les valeurs guident les choix, qui ont des conséquences sur la situation concrète (quant à la popularité, par exemple), ou si le discours sur les valeurs s'adapte de façon à justifier a posteriori et plus ou moins consciemment une situation peu enviable, notamment en ce qui concerne le succès. Un simple exemple : l'artiste qui critique les systèmes de subventions, affirmant leur caractère « perversifiant » ou « contaminateur » de l'authenticité du travail artistique, ou encore l'impartialité des jurys, ou qui s'enorgueillit du fait que son œuvre « n'est pas à la mode » donc jamais choisie par les organismes subventionnaires, jusqu'au jour où il obtient une bourse et change radicalement de discours. Ce phénomène se remarque non seulement dans le monde artistique, mais également dans le milieu de la recherche universitaire. Selon le moment de sa carrière où l'on rencontre cet artiste, on pourra inférer de son discours des valeurs porteuses différentes, des choix différents, un *ethos* différent.

Ces *ethos*, décelables dans le discours des artistes rencontrés, correspondent-ils réellement à leur personnalité ou s'agit-il avant tout d'une *présentation de soi*, comme le veut la définition de la notion d'*ethos* utilisée par les analystes du discours? D'un côté comme de l'autre, cela

demeure intéressant et significatif de la façon dont le sujet perçoit son devoir-être idéal. Puisque le point focal de notre enquête demeure la condition actuelle des artistes en arts visuels, il semble que l'entrée par l'*ethos* permet tout de même d'en apprendre beaucoup sur la façon dont les artistes d'aujourd'hui négocient leur identité sociale, l'héritage « légendaire » dont ils sont tributaires, de même que leur vie concrète, pratique, de créateurs d'œuvres d'art, mais également de citoyens aux prises avec les mêmes préoccupations économiques que leurs voisins travailleurs salariés.

4. CONTEXTE : LES ARTISTES ET LEUR ÉCOSYSTÈME

Avant d'entrer dans les résultats d'enquête, un tour d'horizon des contextes – belge et québécois – dans lesquels évoluent les artistes concernés, s'impose. Cette description très générale se concentre autour des grands joueurs qui structurent le champ artistique, soit les politiques culturelles et les institutions publiques qui leur sont liées, les intermédiaires entre les œuvres et le public et les dynamiques associatives propres aux artistes en arts visuels³⁸. Ces différentes structures influencent les conditions de vie des artistes, l'organisation de leur travail créateur et les processus de reconnaissance de celui-ci. Elles sont également des partenaires incontournables de leur « professionnalisation » : pour un artiste, aujourd'hui, la reconnaissance du statut de professionnel ne se passe pas hors de ce réseau au sein duquel il doit pénétrer et être accepté. Au sujet des réseaux d'intégration des carrières artistiques, une mise au point s'impose.

4.1 Des réseaux distincts : une réalité constitutive du champ des arts visuels

Comme je l'ai signalé en introduction, cette enquête s'est concentrée autour du réseau de l'art de recherche, ou art « de pointe », un des secteurs du grand écosystème des arts plastiques et visuels contemporains.

³⁸ De nombreuses publications explorent en détail ces différents éléments. Je renvoie à la *Recension des écrits*, plus haut dans ce chapitre.

Les mises au point qui suivent concernent donc la validité de l'enquête, et sont nécessaires afin d'éviter les généralisations excessives de mes conclusions à des acteurs et à des activités qui n'ont pas été directement observées. Comment éclairer cet aspect de la pluralité des réseaux, sensible, mais *constitutif* du terrain de l'enquête, voire de toute recherche en sociologie des arts?

Partout où il existe un monde de l'art, c'est lui qui délimite les frontières de l'art recevable. Il admet en son sein les auteurs des œuvres d'art reconnues comme telles et rejette tous ceux dont il ne peut avaliser les créations. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir que ces choix décisifs opérés à grande échelle par les institutions d'un monde de l'art excluent bien des gens dont les œuvres ressemblent beaucoup à des productions reconnues. On s'aperçoit aussi que les mondes de l'art finissent souvent par revendiquer des œuvres qu'ils avaient rejetées dans un premier temps. D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres et leurs auteurs. (Becker, 1988: 236-237)

Une dynamique d'exclusion légitimée par une vision de l'art

Pour discuter cette question, prenons l'exemple du Québec en gardant en tête qu'il peut facilement être mis en parallèle avec la situation prévalant dans plusieurs pays, dont la Belgique³⁹. Depuis quelques décennies, la diversification des pratiques artistiques a favorisé l'émergence et la consolidation, au Québec, d'un marché et d'un réseau de diffusion de l'art contemporain « de pointe », fortement subventionné, tout en permettant la persistance d'un autre réseau où les œuvres diffusées rejoignent le grand public et bénéficient d'un marché considérable, mais d'aucune reconnaissance institutionnelle⁴⁰. L'existence de ces deux réseaux fonctionnant en circuits assez clos, voire hostiles, structure l'économie des arts

³⁹ Il ne s'agit pas non plus d'un fait nouveau : en 1993, dans *L'artiste, l'institution et le marché*, Raymonde Moulin tentait elle-même une catégorisation des différents circuits de diffusion en appréhendant l'impact de ces réseaux sur les carrières artistiques.

⁴⁰ Dans un article de 1992, les chercheurs Marcel Fournier et Guy Bellavance décrivent ainsi l'évolution du champ culturel au Québec : « La croissance et la diversification de ce champ de production des biens culturels caractérisent l'évolution du Québec depuis les années soixante : croissance du nombre de professionnels et des institutions spécialisées; diversification aussi plus qualitative des formes d'expression et de pratiques, ce qui entraîne la segmentation des marchés aussi bien que la différenciation des publics. Ce développement s'accompagne de profondes modifications des modes d'organisation du champ, relativement inséparables des évolutions que connaissent tout au cours de la période le système scolaire, les mass media et les interventions proprement culturelles de l'État. » Guy Bellavance et Marcel Fournier. *Rattrapage et virages: dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1992), p. 5.

visuels, les modèles du travail artistique et les divergences d'intérêts, car les artistes qui constituent ces réseaux présentent des différences marquées dans leur réalité professionnelle : stratégies de carrière, formation, reconnaissance institutionnelle, représentation de soi, etc., en laissant de côté la question esthétique.

En s'appuyant sur l'exemple du Québec, on peut dire simplement qu'il existe plusieurs milliers de personnes qui se considèrent elles-mêmes artistes en arts visuels⁴¹. Indépendamment de leur appartenance à l'un ou l'autre des réseaux de l'art, ces gens travaillent plus ou moins leur pratique, y investissent plus ou moins de moyens et en vivent à des degrés divers. Leurs parcours professionnels sont très diversifiés. Certains ont acquis une formation artistique dès leur sortie de l'école secondaire, dans des institutions artistiques reconnues (collèges, écoles spécialisées, universités), d'autres se sont tournés vers ces formations lors d'une redirection de carrière. Certains, retraités d'une première carrière, ont commencé une seconde vie en tant qu'artistes, souvent à la suite d'une formation leur ayant permis de découvrir une « passion » pour la peinture, et d'autres, autodidactes, mènent pourtant une carrière artistique couronnée de succès, commercial ou critique. Ce ne sont là que quelques cas de figure possibles. On peut cependant remarquer une forte proportion d'universitaires du côté du réseau « de pointe », contre une forte proportion d'autodidactes du côté « grand public », entre autres différences frappantes⁴².

⁴¹ Selon la dernière enquête de l'Observatoire de la culture et des communications, une division de l'Institut de la Statistique du Québec, on peut dénombrer 3600 artistes en arts visuels au Québec. On peut supposer, de plus, que ce nombre ne couvre pas du tout l'ensemble des personnes qui *se considèrent* comme des artistes en arts visuels en regard soit de leur production concrète, soit de leur mode de vie, soit de leurs activités quotidiennes. Lire à ce sujet : Christine Routhier (OCCQ). *Les artistes en arts visuels – Portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010* (Québec: Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2013).

⁴² Les observations présentées ici sont fondées sur une recherche extensive sur Internet pour laquelle plus de cent sites, d'artistes et de galeries, ont été lus, avec une attention particulière portée au curriculum vitae des artistes en question. Au moins 250 C.V. ont été lus, en très forte majorité des peintres. Les informations précises tirées de cette recherche ont été conservées sous forme de notes et n'ont pas fait l'objet d'un traitement systématique. J'ai considéré ce travail très lourd comme plutôt inutile à la présente thèse, puisqu'il ne concernait pas directement le corpus de mon enquête. Il serait cependant passionnant de l'accomplir dans un autre contexte afin d'affiner les connaissances sur les professionnels de l'art et de permettre un éclairage plus précis sur les statistiques concernant les artistes. Ces observations ont par ailleurs fait l'objet d'une communication scientifique de laquelle sera éventuellement tiré un article (présentation au congrès de l'Association francophone pour le savoir, l'ACFAS, en 2013).

D'un point de vue sociographique, il est pratiquement impossible d'apprécier réellement les caractéristiques de cette population d'artistes vaste et diversifiée, car si certains d'entre eux se déclarent comme tels lors des recensements, ou sont membres d'associations professionnelles, entrant dès lors dans les statistiques officielles, d'autres déclarent un autre métier ou un autre statut et demeurent pour ainsi dire invisibles. Les artistes posent ainsi un défi à l'analyse traditionnelle des caractéristiques démographiques et socio-économiques, cela est un lieu commun de la recherche sur les artistes.

Parmi toute cette population d'artistes, une minorité appartient au monde de l'art dont cette enquête traite, le monde de l'art « de pointe », relié au circuit international de l'art contemporain. Les phénomènes d'exclusion à la source de cette marginalisation d'un grand nombre de producteurs d'œuvres d'art s'avèrent hautement conflictuels, et ce, partout où il existe un monde de l'art « de pointe », généralement supporté par les fonds publics, encouragé par une armée de spécialistes universitaires, attirant tous les honneurs et les paillettes, mais évoluant dans l'ensemble sous l'indifférence du grand public⁴³. Ce dernier, en revanche, se présente avec enthousiasme dans les différents symposiums régionaux, expositions hors circuit, galas et autres événements organisés par les acteurs des « autres » mondes de l'art. La diversité artistique de ces manifestations peut surprendre : on y retrouve une grande variété de peintures et sculptures de tous les styles, des œuvres traditionnelles ou décoratives, un art touristique et, de plus en plus, des œuvres d'art naïf issues de pratiques d'amateurs s'étant professionnalisés grâce à un marché enthousiaste de non-connaisseurs.

Si l'exclusion caractéristique du monde de l'art de pointe demeure objet de discorde, elle n'en reste pas moins ouvertement justifiée par ceux qui la pratiquent : il ne s'agit pas du tout de phénomènes occultés, mais bien au contraire, d'une sélection organisée par des mécanismes très manifestes, principalement par des bourses, des prix et une hiérarchisation des lieux d'exposition. On peut donc affirmer que ce sont ces mécanismes qui se trouvent

⁴³ En France, c'est au début des années 2000 que ces conflits ont, pour la dernière fois, pris de l'ampleur dans l'espace public lors de ce qu'on a par la suite nommé « la crise de l'art contemporain ». Voir à ce sujet les essais assez polémiques d'Yves Michaud, notamment *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003) et l'essai, plus neutre : Marc Jimenez. *La querelle de l'art contemporain* (Paris: Gallimard, 2005b). Cette querelle a également été fortement relayée dans les médias grands publics où se sont commis, avec plus ou moins de retenue, plusieurs spécialistes, dont Nathalie Heinich qui y délaissa, à l'occasion, sa légendaire neutralité axiologique.

contestés, leur forme (identité des membres des jurys, types de sélection, etc.), leur légitimité (Qui peut décider de l'art supporté par les institutions publiques et sur la base de quels critères?) ou leurs fondements (Qu'est-ce qu'une *bonne* œuvre d'art, qu'est-ce que l'art?).

Au Québec et en Belgique, tout comme en France où ils sont plus médiatisés, ces conflits ont des caractéristiques très stables. Ils sont généralement diffusés sur la place publique par des personnalités issues de l'un ou l'autre des mondes de l'art, suite à un événement déclencheur : une exposition tendancieuse dans un lieu supporté par les fonds publics, l'installation d'une œuvre d'art public ou un cas de censure, réelle ou interprétée comme telle⁴⁴. S'installe alors dans le débat une dynamique récurrente : les uns tiennent les arguments des autres pour nuls et non avenus, le dialogue n'ayant jamais lieu. La question de la définition de l'art et des œuvres d'art est toujours au cœur des débats : pour les uns, les innovations et subversions contemporaines pervertissent l'art véritable alors que, pour les autres, le manque d'innovation et de conscience historique constitue une absence de pensée artistique.

Lorsque ce sont les « actuels » qui prennent la parole, c'est généralement pour dénoncer une décision spécifique qui menace, selon eux, le rayonnement de l'excellence artistique dont ils sont les dépositaires reconnus, mais qui menace aussi, dans les faits, la légitimité de leurs institutions et organisations⁴⁵. Lorsque ce sont les « traditionnels contemporains » qui s'insurgent, c'est pour dénoncer le prétendu « complot » des institutions artistiques (les « cliques » ou les « gamiques ») ou encore la discrimination dont ils s'estiment victimes à

⁴⁴ On peut donner l'exemple de la sculpture de Jean-Robert Drouillard. En 2010, les fonctionnaires de la Ville de Québec contestent le choix du jury d'experts mis sur pied pour choisir la nouvelle œuvre d'art public pour un parc. De façon unilatérale, et sous l'ire de la communauté artistique, ils annulent la commande de la première sculpture et en produisent une seconde, à un autre artiste. Ce dernier, ayant compris la situation par lui-même, devient mal à l'aise à l'égard de son « collègue » et refuse d'installer l'œuvre à la place de l'autre. Finalement, aucune œuvre ne sera installée, même si deux artistes auront été payés! Une histoire typique de mésentente autour de l'art contemporain dans l'espace public, où la communauté artistique confronte le pouvoir en place et son goût conventionnel, avec pour résultante un autre échec dans la médiation de l'art actuel (voir les articles de Deconinck et Normandin, parus dans l'édition du 9 février 2010 du quotidien de Québec *Le Soleil*, dans la revue de presse).

⁴⁵ Pour un exemple de ce type de réaction : voir le cas de la sculpture d'André Desjardins offerte au Parc Olympique de Montréal. Voir, en revue de presse, les articles de Laberge, Galland et Mavrikakis.

cause des sujets ou des formes de leurs œuvres⁴⁶. Notons que ces « soulèvements » demeurent très peu mobilisateurs, malgré le tapage médiatique dont ils font parfois l'objet : généralement, un très petit nombre de personnes s'en mêlent, et le plus souvent, ce sont des entités collectives qui prennent la parole⁴⁷.

Une chose demeure frappante lorsqu'on avance dans l'analyse de ces discours : les uns ne *comprennent pas* pourquoi ils sont rejetés d'un système qu'ils voudraient intégrer, les autres ne *considèrent même pas* la possibilité d'une discussion, arguant une totale différence de nature entre les productions en jeu. Il ne s'agit donc pas tout à fait d'une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, même si, en France par exemple, cela peut y faire penser lorsqu'on s'attarde aux couches sous-jacentes des discours, souvent empreints de conservatisme affirmé et assumé. Il s'agit plutôt d'un conflit de légitimité.

Notons au passage qu'en Belgique, ces discours semblent plutôt absents de la place publique et que, si les deux réseaux fonctionnent bien en parallèle – comme au Québec – l'art actuel semble peu contesté *en tant que tel*, voire même plutôt valorisé socialement. En France, de nombreux auteurs, très connus ou confidentiels, très actifs dans le monde du livre et sur internet, livrent une lutte sans merci à l'art contemporain (dénommé par l'abréviation

⁴⁶ Un artiste québécois a même été jusqu'à entamer une grève de la faim, en 2009, pour protester contre ce qu'il percevait comme un complot au sein du Programme d'intégration de l'art à l'architecture, visant à le discréditer systématiquement. Or, l'homme propose un art dont les thématiques mélangent généralement violence et sexualité ce qui, comme le lui avaient mentionné les responsables du programme, s'avèrent peu ajusté à la mission de l'art public. Par ailleurs, la qualité de la présentation des dossiers semblait en cause. L'artiste a pris ce revers pour une censure et une discrimination, ne comprenant visiblement pas les enjeux de l'univers dans lequel il tentait de s'inscrire (voir le compte-rendu du reportage d'Ève Payette, référencé en revue de presse).

⁴⁷ Par exemple, on a vu dernièrement, au Québec, le RAAV (Regroupement des artistes en arts visuels) et le RCAAQ (Réseau des Centres d'artistes autogérés du Québec), se livrer un combat de lettres ouvertes et de communiqués interposés, un cas intéressant de débat à l'intérieur de la communauté artistique. Je reviendrai plus loin sur ces événements qui permettent de prendre la mesure des divergences au sein de la communauté artistique étendue (voir, en revue de presse, le compte-rendu de Frédérique Doyon (2010, 19 janvier). « Controverse associative dans le secteur des arts visuels ». *Le Devoir* (Montréal) et l'article « En bref - Arts visuels à la SODEC? » paru dans *Le Devoir* (Montréal) du 13 février 2010)

« AC »)⁴⁸. Curieusement, leurs propos demeurent généralement sans commentaires de la part des artistes et institutions visés, voire ostensiblement ignorés, ce qui n'est pas pour amoindrir les accusations de snobisme, d'hermétisme ou de fonctionnarisation. Si le détour par le cas français est intéressant, c'est qu'il demeure emblématique d'un certain discours présent partout, dans une version moins virulente et médiatisée.

Pour revenir au cas de la Belgique, celui-ci semble particulier, car il a été impossible de trouver un article de grand journal, une chronique ou ne serait-ce qu'un blogue bien connu remettant en question *globalement*, comme c'est le cas en France ou au Québec, le « système » de l'art contemporain, sa qualité et sa légitimité. Il existe sans doute des éclats d'indignation à l'occasion d'installations d'œuvres d'art public, d'annonces de financement important de lieux d'art (comme le MAC, sur le site du Grand-Hornu, qui est loin d'avoir fait l'unanimité, y compris parmi la communauté artistique concernée) ou lorsqu'il est question des dérogations à la loi du chômage dont peuvent bénéficier les artistes, au demeurant de moins en moins accessibles. De même, comme on le verra dans le chapitre suivant, les artistes ont tendance, au sein de leur cercle social restreint (famille et amis), à attirer les foudres de ceux qui les considèrent comme des enfants gâtés au crochet de l'État. N'empêche que, dans les grands médias et sur la place publique, l'art contemporain lui-même est loin d'être fréquemment vilipendé, comme c'est le cas en France ou au Québec. Est-il possible que la structure des institutions culturelles belges favorisant particulièrement les échanges entre artistes et public au sein des Centres culturels et d'organisations – comme la Zinneke Parade – ne soit pas étrangère à cette ouverture d'esprit? On dit aussi que la Belgique est un « pays de collectionneurs » et il est vrai que le marché de l'art de pointe y semble relativement florissant⁴⁹, la jeune production vigoureuse et le public au rendez-vous, du moins à Bruxelles⁵⁰. En région wallonne reculée, c'est possiblement une indifférence

⁴⁸ Une navigation furtive sur Internet donne un aperçu de l'ampleur du phénomène : blogues, magazines en lignes, livres, relayés par certains journaux à grand tirage, parfois sérieusement, parfois en dérision.

⁴⁹ Après avoir bien résisté à la crise de 2008, il semble néanmoins qu'en 2012, le marché de l'art européen a perdu de la vitesse, aux dires des acteurs du milieu.

⁵⁰ Par exemple, un grand nombre de personnes se déplacent dans les vernissages et les galeries ne semblent pas manquer de visiteurs; j'ai rarement été seule pour visiter une exposition, alors que la situation est très fréquente au Québec, y compris dans les galeries les plus en vue.

caractéristique qui règne, comme dans la majeure partie du territoire québécois. En France, la rivalité entre Paris et les autres grandes villes de l'Hexagone, de même que la forte centralisation et étatisation des institutions culturelles, ne semblent qu'attiser la rancune. On peut donc constater que, si les deux réseaux artistiques existent bien partout, la nature de leur cohabitation sur un même territoire varie en fonction du contexte social et institutionnel.

4.2 Les politiques culturelles et les institutions artistiques

4.2.1 Le Québec et le Canada

Le Canada des arts

Bien que le Canada dispose de sa propre politique culturelle, basée sur le principe britannique du *arm lenght*⁵¹, les questions culturelles relèvent de la responsabilité des provinces, tel que stipulé par les règles de partage des compétences provinciales et fédérales. Cependant, il faut tout de même mentionner que de nombreuses institutions fédérales ont un impact important sur la vie artistique au pays. Le Conseil des Arts du Canada, fondé en 1957, accorde toujours de nombreuses subventions aux éditeurs, créateurs et artistes de toutes disciplines (sélectionnés par un jury de pairs), et entretient une vaste collection publique d'art canadien, ancien et contemporain. De même, il assume l'organisation du Prix du Gouverneur Général, qui récompense chaque année des créateurs en littérature et en arts visuels. D'autres fondations et prix prestigieux tiennent des concours pancanadiens, comme le prix Joe-Plaskett de l'Académie royale des Beaux-Arts du Canada, le prix Sobey's, le prix de la collection RBC, et plusieurs autres. Dans le domaine audiovisuel, le paysage créatif actuel est impensable sans l'existence de l'ONF (Office national du film du Canada) et de Téléfilm Canada.

L'aide fédérale dans le domaine culturel a déjà été plus problématique qu'aujourd'hui : dans les années 60, 70 et 80, la mouvance souverainiste a rendu suspecte cet argent venu de « l'ennemi ». En 1962, l'intellectuel québécois Hubert Aquin publie, dans la revue *Liberté*,

⁵¹ Littéralement « se tenir à distance d'un bras », soit aider sans ingérence.

un brillant et audacieux essai dont l'objet est ce phénomène de « colonisation » de la culture par les fonds publics, intitulé *La fatigue culturelle du Canada français*. À son tour, du début des années 1970 et jusqu'à son décès en 2009, le cinéaste et essayiste Pierre Falardeau dénonce le même paradoxe : celui des artistes qui, se réclamant de la liberté d'expression, acceptent néanmoins la soumission de l'autocensure que réclame à mot couvert le subventionnaire fédéraliste. À l'époque, ces débats et combats autour de la souveraineté du Québec agissent comme catalyseurs pour beaucoup de créateurs et favorisèrent également une forte consommation culturelle intérieure. Rejoints par une même fierté d'être Québécois, artistes et amateurs d'art surent poser les bases du monde culturel dont nous héritons encore aujourd'hui. En arts visuels, cela s'est également traduit par un engouement des gens plus fortunés pour l'achat d'œuvres d'artistes actuels d'ici qui faisaient bouger le milieu, dont Pierre Ayot et Serge Lemoyne sont de bons exemples, comme l'a raconté en entretien une galeriste montréalaise d'expérience.

Aujourd'hui, alors que le mouvement souverainiste est quelque peu entré en dormance, ces débats ne font plus l'actualité. Les communautés artistiques, appauvries par les politiques économiques d'austérité des dernières décennies, qui touchent d'abord les dépenses « non-essentiels » comme l'aide aux artistes, sont plutôt occupées à revendiquer et à protéger les dernières parts d'argent public qui continuent de leur être allouées.

La politique culturelle du Québec

Au Québec, si la première véritable politique culturelle date de 1961, avec la création du ministère des Affaires culturelles⁵² et l'adoption de la Loi sur l'intégration de l'art à l'architecture⁵³, dite « Loi du 1 % » en 1981, c'est en 1992 qu'elle fut refondée pour produire

⁵² « Par la création du ministère des Affaires culturelles en 1961, le gouvernement du Québec affirmait son rôle et ses responsabilités dans l'épanouissement des arts, mais aussi dans la protection et la diffusion d'une identité culturelle façonnée en tout premier lieu par la langue et la culture francophone. » Diane Saint-Pierre. *La Politique culturelle du Québec de 1992: continuité ou changement?* (Québec: Presses de l'Université Laval, 2003), p. 11.

⁵³ *Loi sur l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* : Le Québec a adopté en 1961 une mesure gouvernementale consistant à réserver environ 1 % du budget de construction d'un bâtiment ou d'aménagement d'un site public à la réalisation d'œuvres d'art précisément conçues pour ceux-ci, c'est-à-dire qui tiennent compte de

la situation législative dans laquelle les mondes artistiques évoluent aujourd'hui. Deux projets de loi ont créé les structures gouvernementales qui caractérisent la politique culturelle québécoise : le projet de loi 52, qui transformait le ministère des Affaires culturelles en ministère de la Culture, et le projet de loi 53 qui fondait le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Les fondements de cette politique s'appuient sur trois axes : (1) l'affirmation de l'identité québécoise, (2) le soutien aux créateurs et aux arts et, enfin, (3) l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle. [Un de ces principes essentiels :] l'autonomie de la création et la liberté d'expression, valeurs fondamentales. (Saint-Pierre, 2003: 207)

Résolument orientée vers le *support de l'offre* culturelle, la politique de 1992 demeure, selon plusieurs analystes, « relativement timide en ce qui a trait aux publics ». Pourtant, comme le mentionne Roland Arpin : « Nous savons pourtant qu'une politique de l'offre ne débouche pas nécessairement sur la démocratisation culturelle et que celle-là a davantage l'effet d'accroître la pratique des initiés » (Roland Arpin, 1993, cité par (Saint-Pierre, 2003)). Aujourd'hui, plusieurs se questionnent sur les possibilités d'accroître les mesures d'encouragement à la demande culturelle : éducation aux arts, incitatifs fiscaux à la consommation de biens culturels ou à l'achat d'œuvres d'art, programme de médiation culturelle avec les publics élargis, etc. Or, dans la communauté artistique, ces projets de démocratisation sont souvent reçus avec inquiétude : les budgets de soutien à la création, déjà rares, servent-ils vraiment aux artistes d'excellence? Faudra-t-il faire plus de place aux artistes amateurs au sein des organismes subventionnaires? Au cœur de ces questionnements, on voit toujours poindre, de façon larvée ou plus manifeste, les divergences d'intérêt et de conception de l'art parmi les communautés artistiques⁵⁴.

l'architecture, des espaces intérieurs ou extérieurs, de la vocation des lieux et du type d'usagers. C'est en 1981 que le Ministère Affaires culturelles s'est vu confier la responsabilité de l'application de la Politique qui relevait jusque-là du ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement (aujourd'hui Société immobilière du Québec). La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics a donc passé le cap des cinquante ans d'application. Le coût des quelque trois milles œuvres qui ont été réalisées depuis 1961 est évalué à près de 100 millions de dollars, tel que mentionné sur le site internet officiel : [<http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=45>].

⁵⁴ « C'est le flou persistant autour de "l'engagement du public envers les arts" qui sème surtout l'émoi. "On n'est pas contre l'idée, dit une administratrice du milieu de la danse, qui préfère garder l'anonymat. Chacun le fait déjà un peu à sa manière, en donnant des ateliers dans les écoles ou des matinées scolaires. Mais on ne sait pas exactement ce que ça veut dire. On

En effet, ces inquiétudes quant aux budgets disponibles s'avèrent fondées. Depuis quelques années, les gouvernements du Québec et du Canada ont adopté des perspectives de déficit zéro qui obligent la plupart des ministères et programmes à procéder, année après année, à des compressions budgétaires. Cela ne se traduit pas nécessairement par la baisse du nombre de bourses ou des montants accordés, mais plutôt par un non-ajustement à la réalité de l'augmentation du nombre d'artistes présentant des demandes. Il n'en a pas toujours été ainsi : entre 1971 et 1992, le budget du ministère des Affaires culturelles du Québec est passé de 19,2 millions à 288,7 millions. Si l'on compte l'ensemble des dépenses pour les arts et la culture au Québec, incluant celles du ministère de l'Éducation (formation des artistes, par exemple) et celles du ministère des Communications (radiotélévision, festivals, etc.), celles-ci totalisaient, en 1990, environ 900 millions de dollars (Saint-Pierre, 2003: 115). Concernant plus spécifiquement les artistes, et pour ne donner qu'un chiffre, le CALQ a remis, en 2011-2012, 310 bourses totalisant 2 510 837 \$. Pour la même période, son programme de soutien aux organismes (Programme de subventions en arts visuels, en métiers d'art et en architecture) a aidé 92 organismes à hauteur de 5 389 303 \$ (Conseil des arts et des lettres du Québec, 2012).

Les Conseils des arts des paliers régionaux et parfois municipaux sont souvent des structures assez récentes, à l'exception notoire du Conseil des Arts de Montréal, le plus ancien au Canada avec sa fondation en 1956⁵⁵. Ces institutions ont pour mission d'être au service des communautés artistiques locales et régionales en fournissant des aides concrètes (bourses, prix, etc.), mais également en agissant comme lobbys au niveau des décideurs publics. Dans

comprend que ce sera une partie non négociable et intrinsèque dans l'évaluation de la compagnie [demandeur de subvention] d'inclure le public, et pas seulement dans la diffusion, mais dans le processus et la recherche du travail de création qu'on fait. Ce n'est pas le travail de toutes les compagnies qui s'y prête. Je vois mal Édouard Lock aller dans une maison de personnes âgées pour partager son processus créatif." » Frédérique Doyon, « Conseil des arts du Canada – La redéfinition des programmes inquiète le milieu artistique », *Le Devoir* (Montréal), 31 janvier 2013.

⁵⁵ À ce jour, il n'existe que deux conseils des arts municipaux, soit celui de Montréal et celui de Saguenay. Plusieurs artistes réclament la mise sur pied de ce genre de structure dans leur ville, avec des attentes élevées, voire peu réalistes, sur ce que cela peut apporter à leurs conditions de vie et de pratique. En témoignent les récentes rencontres (auxquelles j'ai assisté) autour d'un Rapport sur la condition d'artiste commandée par le Conseil des arts de Québec-Chaudière-Appalache, actuellement en production.

cette perspective, plusieurs Conseils utilisent une part de leurs budgets pour commander des études et enquêtes sur le secteur artistique, celles-ci s'avérant une source importante de données sur les artistes au Québec. Les Conseils sont en général financés par des fonds publics.

La plupart d'entre eux – régionaux et nationaux – sont réunis au sein du M.A.L. (Mouvement pour les Arts et les Lettres), un organisme de défense du secteur culturel dont les actions publiques et la présence médiatique sont assez marquées⁵⁶. La perspective du M.A.L. est la suivante :

Le Mouvement milite en faveur de l'accroissement des budgets du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et des budgets de création de la Société de développement des entreprises culturelles. Favoriser une augmentation de la création apporte invariablement plus de production et plus de diffusion, donc une hausse des revenus moyens des artistes, des artisans, des écrivains et des travailleurs culturels. (Tiré du site internet du M.A.L. : <http://www.mal.qc.ca/apropos.php>)

L'État mécène et collectionneur

Intégration de l'art à l'architecture. Au Québec, un « acteur » important du monde des arts visuels demeure le « Programme du 1 % » régulé par la « Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics ». Conçu sur un modèle spécifique d'appel d'offre et de sélection par jury, il a permis la production et l'installation d'environ trois mille œuvres d'art actuel partout sur le territoire québécois depuis sa mise sur pied en 1961, tel que mentionné sur le site Internet officiel du Ministère de la Culture et des Communications du Québec.

⁵⁶ Le Mouvement pour les arts et les lettres (M.A.L.) est un regroupement de regroupements, une organisation réunissant des institutions parapubliques (particulièrement les Conseils de la culture régionaux et quelques organismes professionnels). Il ne s'agit pas, comme son image publique en donne l'impression, d'un mouvement de base ou d'un mouvement d'artistes militant individuellement.

Un des intervenants rencontrés a souligné un aspect curieux à propos de cette organisation : presque tous financés par le CALQ, ces différents organismes sont réunis dans le but de promouvoir l'accroissement du budget du CALQ. S'il s'agit là d'une noble mission, la circularité du mécanisme demeure néanmoins questionnable.

Ces concours sont très payants pour les artistes gagnants, particulièrement pour ceux qui conçoivent *et* réalisent les pièces, c'est-à-dire qui ne font pas nécessairement appel à des artisans spécialisés pour fabriquer l'œuvre comme telle. D'ailleurs, certains artistes se spécialisent dans la conception et/ou la réalisation de commandes publiques, au point de ne faire que ça. Ces artistes ont un mode de travail qui ressemble fort à celui d'un entrepreneur en design.

Collections publiques. Outre cette vaste collection d'art public visible dans le cours de la vie urbaine, l'État québécois est également acheteur d'art contemporain, par le biais de plusieurs collections, dont la plus importante est la collection du Musée d'art contemporain, un organisme public. Le Musée national des Beaux-Arts du Québec, situé dans la capitale nationale, entretient également une importante collection dont les œuvres sont prêtées à des institutions (CPOA : collection de prêt d'œuvres d'art). On y présente des expositions très diversifiées et sa collection d'art québécois et d'art actuel fait l'objet d'une exposition permanente. La Société Loto-Québec est également détentrice d'une importante collection d'art québécois qui jouit d'une bonne réputation au sein de la communauté artistique. D'autres organismes ont de plus petites collections : certaines municipalités, les musées régionaux de Joliette, des Laurentides, de Baie-Saint-Paul, de Rimouski, de Sherbrooke et d'autres institutions de plus ou moins grande taille.

Le **Conseil des arts et des lettres du Québec**, le CALQ. Il s'agit sans aucun doute de l'organisme central dans la structure institutionnelle du monde de l'art québécois. Pour plusieurs institutions, il est l'unique subventionnaire, ce qui accroît sa responsabilité à l'égard de la diversité de la vie artistique au Québec⁵⁷.

Le mandat [du CALQ] est de favoriser le rayonnement des arts au Québec et à l'étranger en soutenant l'excellence de la création des artistes professionnels et des organismes culturels. Il vise également à favoriser l'émergence d'initiatives favorables à la création de projets novateurs dans les régions afin de soutenir la relève artistique. De plus, cet organisme peut transmettre des avis au ministre de la Culture sur toutes les questions qui lui sont soumises et il peut faire des recommandations en ce qui a trait au développement des arts. Enfin, il a le

⁵⁷ En effet, certains organismes, comme la Galerie coopérative Tzara, à Québec, ont dû fermer leurs portes en 2012 suite à un refus du CALQ de leur octroyer un financement au fonctionnement. Comme dans toute décision institutionnelle, les véritables raisons de cette conjoncture demeurent bien camouflées.

mandat de gérer un fonds de dotation en faveur du développement des arts au Québec. (Saint-Pierre, 2003: 249)

Le CALQ démontre cependant une certaine rigueur quant aux processus de jugement accompagnant l'aide financière qu'il dispense. Entièrement fondées sur le principe du jugement par les pairs, les sélections opérées par le CALQ se caractérisent également par une grande quantité de critères et restrictions visant la meilleure distribution possible des fonds publics : récompenser l'excellence et se garder à l'abri des préjugés reliés aux générations, aux régions ou aux disciplines artistiques. Par exemple, le CALQ choisit généralement d'accorder son financement afin que le pourcentage d'attribution soit le même entre les différentes disciplines artistiques, plutôt que d'accorder un nombre fixe de bourses. Selon le *Rapport annuel de gestion 2011-2012 du CALQ*, ce taux d'attribution est d'environ 24 bourses pour 100 demandes examinées.

4.2.2 La Fédération Wallonie-Bruxelles

La scène artistique belge, tout comme la structure administrative de ce pays, se caractérise par un certain foisonnement : différentes structures et plusieurs paliers de gouvernement se partagent les pouvoirs et les compétences, pas nécessairement de façon étanche. Dans le secteur des arts plastiques, par exemple, certaines institutions – voire certains artistes – pourront bénéficier des aides d'un grand nombre d'organismes de différente nature, par exemple l'autorité communale, la Région, la Fédération Wallonie-Bruxelles et les institutions européennes. Il existe donc une certaine décentralisation, du moins dans les financements et les possibilités de diffusion, bien qu'en général, comme dans bien des pays, c'est dans la capitale que la vie artistique s'anime le plus vigoureusement. Néanmoins, au niveau national, chaque communauté dispose d'un centre décisionnel concernant les arts plastiques. En Fédération Wallonie-Bruxelles, il s'agit de la Commission consultative des Arts plastiques, une structure semi-indépendante dont les décisions participent grandement à la structuration du monde de l'art.

Structures de gouvernement en Belgique

L'article premier de la Constitution belge précise que « La Belgique est un État fédéral qui se compose des communautés et des régions ». Les communautés sont fondées sur l'appartenance linguistique tandis que les régions sont des entités territoriales géographiquement délimitées. La Belgique est également une monarchie constitutionnelle, ce qui rapproche également sa structure politique de celle du Canada.

Sur le plan territorial, la Région flamande désigne les provinces flamandes (partie nord du pays), la Région wallonne correspond aux provinces situées en Wallonie (partie sud du pays) et la Région de Bruxelles-Capitale réunit les dix-neuf communes de l'agglomération bruxelloise.

Quant aux entités communautaires, répondant aux exigences d'autonomie des différentes communautés linguistiques, la Communauté flamande exerce ses compétences à Bruxelles et dans les provinces flamandes, la Communauté française exerce ses compétences à Bruxelles et dans les provinces wallonnes, excluant les communes germanophones et la Communauté germanophone exerce ses compétences dans les communes de langue allemande, toutes situées dans la Province de Liège (Wallonie). Bruxelles est donc, au niveau administratif, une région bilingue et c'est cette complexité identitaire de la capitale qui fut au cœur des différends communautaires ayant caractérisé la scène politique belge des dernières années.

Les compétences communautaires et régionales ont des contours complexes, émaillés d'exceptions et de restrictions. Ainsi, les Communautés ont, par exemple, dans leurs attributions l'enseignement, mais les conditions minimales de délivrance des diplômes demeurent du ressort de l'autorité fédérale, tout comme l'obligation scolaire et le régime de retraite.

De même, l'État fédéral est compétent en matière d'affaires étrangères, mais les Communautés et les Régions sont cependant compétentes pour établir des relations avec l'étranger dans le cadre des matières qu'elles gèrent (exemple : l'enseignement pour les Communautés).

L'État fédéral, les Communautés et les Régions sont tous trois égaux en droit. Ils interviennent donc sur un pied d'égalité, mais dans des domaines différents. (Coordination et initiatives pour réfugiés et étrangers (CIRE), 2013: 24-25)

En ce qui concerne particulièrement le sujet de cette enquête, mentionnons l'attribution des compétences suivantes : la culture et l'enseignement relèvent des Communautés, tandis que

les politiques spécifiques concernant l'intervention auprès des chômeurs – les mesures favorisant, par exemple, leur réintégration au travail – concernent les régions. Cependant, les dispositions légales régissant le travail, la sécurité sociale et le chômage relèvent de l'État fédéral par le biais de l'Office national de l'emploi (ONEM).

La Belgique est également divisée en dix provinces : Flandre-Occidentale, Flandre-Orientale, Anvers, Limbourg, Brabant flamand (néerlandophones), Hainaut, Namur, Liège, Luxembourg, Brabant wallon (francophones). La région de Bruxelles n'appartient à aucune province.

Les Provinces sont des institutions autonomes, mais sous tutelle. Cela signifie qu'elles exercent leurs compétences tout en étant soumises au contrôle des autorités supérieures. Par exemple, une école provinciale sera gérée sous le contrôle de la Communauté. Une initiative en matière d'aménagement du territoire sera surveillée par la Région. (*Ibid.*, p. 26)

Les communes constituent le niveau de pouvoir le plus proche du citoyen. La Belgique compte 589 communes sur son territoire, dont celle de la Ville de Bruxelles. Tout comme les provinces, les communes sont libres de leurs initiatives. Les administrations communales peuvent donc être à l'origine de politiques spécifiques qui concernent leurs citoyens. Par exemple, elles peuvent mettre sur pied des institutions culturelles, offrir des soutiens financiers aux artistes, etc.

Pour différentes raisons ayant trait à la méthode comparative et aux barrières linguistiques, la présente enquête s'est concentrée sur la Belgique francophone, gérée d'une part sur le plan régional par la Région Wallonne et la Région Bruxelles-Capitale, mais surtout par le gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles qui, jusqu'à tout récemment (2012) portait la dénomination de Communauté française de Belgique.

Les politiques culturelles en Belgique francophone

La complexité des structures de gouvernance belges ne semble pas favoriser l'action concertée dans le domaine des politiques culturelles. De plus, la distribution des compétences culturelles aux administrations communautaires ne fait pas l'unanimité. Comme le souligne Alain de Wasseige, la crédibilité de ces instances communautaires (Fédération Wallonie-Bruxelles, dans notre cas) semble bien fragile, et ce, pour plusieurs raisons. : « Tout d'abord,

son existence a été, dès sa création, mise en cause par une palette d'intellectuels et d'artistes wallons qui considéraient que les compétences culturelles devaient relever de la Région (De Wasseige, 2006: 17) ». L'auteur pointe également son « manque structurel de moyens lié à l'absence de capacité fiscale ».

Ainsi, à la différence du Québec, la Fédération Wallonie-Bruxelles ne dispose pas d'une politique culturelle unifiée, mais bien d'une variété de politiques ciblées, dont les objectifs varient beaucoup. Certaines de ces politiques concernent, par exemple, la gestion des centres culturels ou de l'enseignement des arts, tandis que d'autres établissent des mesures d'intégration culturelle pour les immigrants ou des dispositions favorisant la démocratisation de la culture en général. Il est donc assez difficile, et somme toute peu utile à mon propos, de détailler l'ensemble de ces politiques. Pour mieux comprendre, voici un extrait d'un bulletin gouvernemental titré *Bilan de la culture en Communauté française* (2008) :

Notre politique culturelle « balance » entre deux grands axes de politiques culturelles : celui de l'action culturelle, d'une part, dont l'objectif est de donner au plus grand nombre des outils d'expression ou de participation culturelles (c'est, en gros, tout le mouvement de l'éducation permanente) et celui du développement artistique, d'autre part, visant à cibler la qualité et l'excellence artistique des créateurs (artistes, metteurs en scène, écrivains...). Les secteurs qui privilégient le développement artistique sont sans surprises les Arts de la scène et les Arts plastiques. À l'inverse, et tout aussi logiquement, l'Éducation permanente, les Affaires générales (intégrant le service des Centres culturels), avec le service des Centres culturels, et le Livre, avec le service des bibliothèques publiques, se consacrent principalement à l'action culturelle. Par contre, la DO Audiovisuel et multimédias a un profil plus partagé. (Secrétariat général du Ministère de la communauté française - Service de la Recherche, 2008)

Dans ce rapport, on apprend qu'en 2004, le domaine Patrimoine et Arts plastiques a recueilli 9 314 000 €, soit 5 % du budget total de la culture, dont 9 228 000 € en Développement artistique et 29 000 € en Action culturelle. À titre comparatif, le secteur des Arts de la scène recueille 60 988 000 € en Développement artistique et 6 591 000 € en Action culturelle, pour un total de 35 % du budget total⁵⁸.

En posant la question « Quelle est la place de l'art dans les politiques culturelles? », Alain de Wasseige soulève donc une dimension intéressante et, en l'occurrence, fort pertinente dans le

⁵⁸ Pour être plus juste, il faut mentionner que 15 % des fonds attribués aux arts de la scène sont consacrés aux opérateurs majeurs que sont : le Manège-Mons, le Théâtre national de la Communauté française, Charleroi-Danse, l'Orchestre philharmonique de Liège et l'Opéra royal de Wallonie, des institutions au rayonnement international indiscutable.

contexte de cette enquête. En traçant brièvement l'historique des politiques culturelles en Belgique francophone, il souligne qu'au lendemain de la guerre, les premiers soutiens et subventions à la diffusion artistique se font « au nom d'un objectif de démocratisation de la culture d'abord, au nom d'un objectif de décentralisation ensuite (De Wasseige, 2006: 111) ».

Dans chacun de ses cas, les politiques artistiques ont été subordonnées à d'autres objectifs qu'elles-mêmes : démocratisation de la culture, décentralisation, industries culturelles, démocratie culturelle, résorption du chômage, action sociale et insertion socioprofessionnelle, ou encore approche gestionnaire dans la direction des institutions culturelles. (*Ibid.*)

Toutefois, dans le secteur des arts plastiques, outre les institutions de diffusion (comme les musées régionaux), certaines structures gouvernementales agissent de très près dans la vie des artistes, particulièrement sur le plan du financement. Cependant, les processus de demande et d'attribution de ces aides demeurent flous pour l'observateur extérieur, mais également pour les potentiels bénéficiaires. Le fonctionnement général de ces aides ne semble pas systématisé, ce qui permet sans doute de créer une souplesse appréciable, mais qui n'est pas sans semer une certaine confusion. Parmi les artistes rencontrés, aucun n'a été vraiment capable de m'expliquer l'organisation précise des aides de l'État, mais la grande majorité d'entre eux, à un moment ou l'autre de sa carrière, a pu bénéficier d'un subside quelconque, souvent pour un projet spécifique en collaboration avec un organisme reconnu (un centre d'art, par exemple) par qui les fonds pouvaient transiter facilement, ou à la suite d'une sollicitation personnelle d'un personnage en position d'autorité (un député, un bourgmestre, etc.)⁵⁹.

La Fédération Wallonie-Bruxelles dispose d'un Observatoire des politiques culturelles dont le mandat principal est de tenir à jour un registre de ces politiques et d'analyser leurs effets. En Belgique, les relations intercommunautaires et les enjeux liés à l'immigration prennent une grande place dans les discussions à saveur culturelle et artistique. C'est pourquoi les

⁵⁹ Une personne a raconté avoir été, il y a quelques années, mandatée par la Communauté française (à l'époque) pour réaliser une enquête dont le but était, justement, de faire la lumière sur toutes les possibilités institutionnelles de financement pour les organismes artistiques et les artistes. Après plusieurs mois d'une enquête qui, à ses dires, fut complexe et plutôt difficile, un rapport a été déposé, que le gouvernement a préféré ne pas rendre public. L'ensemble des informations a été saisi (y compris le disque dur ayant servi à compiler les données) et le rapport a été détruit. Selon cette personne, les autorités ont craint que le fait de clarifier tout ce système, jusqu'alors très obscur, conduise à une explosion des demandes. Évidemment, cette information privilégiée n'a pu être vérifiée, mais cette personne bénéficie d'une solide crédibilité.

politiques culturelles concernent le plus souvent ces réalités. À vrai dire, les politiques culturelles belges n'ont pas du tout la même teneur que la politique culturelle québécoise, à tel point qu'il s'avère inutile de les comparer point par point.

Commission consultative des Arts plastiques (CCAP)

Au sein de l'administration de la Fédération Wallonie-Bruxelles, les questions concernant les arts en général sont prises en charge par le Ministère de la Culture et plus particulièrement, par des entités administratives organisées autour des disciplines artistiques. Ainsi, les principales missions du *Service des arts plastiques* sont : les aides et subventions; la conservation des collections d'œuvres d'art, l'inventaire des nouvelles acquisitions et la numérisation des collections; le bon fonctionnement de la Commission Consultative des Arts Plastiques (CCAP) et de la Commission d'intégration des œuvres d'art [politique d'intégration des œuvres d'art dans les bâtiments publics via la Commission d'Intégration des œuvres d'art (CIOA)]; la promotion des arts plastiques, de l'artisanat de création et design, dont l'organisation d'une participation à la Biennale de Venise; la publication du périodique *L'Art Même*; la réalisation de l'émission de radio *Le Monde invisible* sur les ondes de la RTBF – émission diffusée le jeudi de 22 h 10 à 23 h et malheureusement disponible sur internet durant une semaine seulement après sa diffusion.

Selon le contenu du site Internet, le Service « conserve et met en valeur une collection de 20 000 œuvres d'art moderne et contemporain, subventionne l'octroi de prix et soutient la création par ce biais, soutient les institutions, les associations de recherche, les maisons d'édition. »

La Commission des arts de la Région wallonne, spécifiquement en charge de l'art public, a investi, entre 2004 et 2007, un montant de 420 000 €, « ce qui fait d'elle, en Belgique, un des premiers opérateurs en matière d'art public.⁶⁰ »

⁶⁰ <http://commission-des-arts.wallonie.be/opencms/opencms/fr/presentation/historique.html>, visité le 20 octobre 2013.

La Commission consultative des Arts plastiques a le rôle de veiller à l'ensemble des dispositions de la Fédération. Il s'agit d'une instance importante, possiblement assez influente.

La Commission consultative des Arts plastiques (CCAP) a pour mission de formuler tout avis, recommandation ou proposition sur les politiques menées dans le domaine des arts plastiques contemporains. Elle formule, d'initiative ou à la demande du Gouvernement, tout avis, recommandation ou proposition relatifs à l'acquisition d'œuvres et à l'édition de monographies, à l'organisation d'expositions, à l'octroi de subventions et de bourses. Depuis 2005, l'avis de la CCAP est requis lors de l'établissement, de l'évaluation et du renouvellement des conventions.⁶¹

Cette commission est composée de quatorze membres nommés pour un mandat de cinq ans, renouvelable une fois. La nomination est effectuée par le Gouvernement suite à un appel public de candidatures, par lequel les personnes intéressées à siéger doivent justifier leurs compétences et motivations. Il est à noter que, comme dans toutes les instances décisionnelles de Belgique, une représentation des grandes tendances idéologiques est incontournable : des membres de chacun des grands partis politiques doivent donc faire partie de cette commission, comme de toutes les autres.

En 2012-2017, le comité réunit un « professionnel dont l'activité consiste en tout ou en partie en la création d'œuvres plastiques », trois « professionnels exerçant la fonction de directeur ou de conservateur de musée, de centre d'art contemporain ou d'association de promotion des arts plastiques contemporains », quatre « experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience dans le domaine de l'art contemporain », un « représentant d'une organisation d'utilisateurs agréée », cinq « représentants de tendances idéologiques et philosophiques », c'est-à-dire des membres des différents partis politique, dont dix sont à la fois impliqués dans des organisations artistiques (centre d'art, association). Il est également à noter qu'un des membres de la commission y siège à titre de représentant directe du Ministre de la Culture et de l'Audiovisuel (les informations et les appellations des représentants sont tirés du site Internet de la Commission : <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=10619>).

⁶¹ Site <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=10619>, consulté le 3/12/2012

Les subventions aux arts plastiques en Belgique

Comme mentionné précédemment, il est plutôt difficile d'établir un portrait systématique des aides financières disponibles pour les artistes en Belgique francophone⁶².

Globalement, pour l'exercice 2012, les budgets accordés par le Service des arts plastiques se répartissent comme suit : 3 161 000 € pour le budget de fonctionnement du Service des Arts plastiques, incluant la réalisation des numéros de *L'Art Même*, des émissions du *Monde Invisible*, du bilan public, etc. ; 2 167 000 € pour l'ensemble des soutiens délivrés au Musée d'art contemporain du Grand-Hornu, le MAC'S (fonctionnement, PTP, acquisitions d'œuvres), 137 000 € accordés en subventions dans le secteur des arts plastiques, 110 000 € en soutien pour l'organisation de la collection RTBF et 75 000 € pour l'acquisition d'œuvres pour la collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles⁶³.

Le Service des arts plastiques accorde des financements selon les rubriques suivantes. Les subventions ponctuelles s'adressent à trois principaux domaines d'activités, tant pour les aides à la création que pour les aides à la diffusion. Ces domaines sont arts plastiques et graphiques d'une part, l'artisanat de création et le design d'autre part et finalement l'édition. Le Service des arts plastiques finance des projets dans toutes les régions de Wallonie et à Bruxelles. Les aides à l'édition et aux organismes peuvent faire l'objet de conventions, c'est-à-dire de financement récurrent permettant une meilleure planification budgétaire. Certains périodiques bénéficient de ce type de financement. Différentes autres subventions sont attribuées à des organismes pour des aménagements et équipements, pour des « activités culturelles » ou dans le cadre d'ententes avec, par exemple, les pépinières européennes pour jeunes artistes, des événements ponctuels ou des projets d'éditions. Dans les rapports accessibles (qui, il faut le mentionner, sont extrêmement difficile à exploiter en termes

⁶² Une rencontre avec des personnes en poste aurait peut-être permis d'éclairer ce dossier, mais le terrain d'enquête s'étant tenu au moment de bouleversements majeurs au sein de l'appareil d'État belge, il a été impossible de mener cet entretien lors de mes séjours à Bruxelles.

⁶³ Ces chiffres sont établis sur la base des informations disponibles au public et doivent donc être considérés pour leur valeur indicative seulement. Cette enquête n'a pas la prétention ni l'objectif d'analyser le fonctionnement des instances officielles en charge des questions artistiques. Cela pourrait faire l'objet d'une autre enquête dont le terrain serait tout à fait différent.

d'informations), on s'aperçoit que certaines organisations sont financées par plusieurs programmes, dépendamment de l'activité concernée par chacun des ses programmes.

Le Service des arts plastiques finance aussi un certain nombre de prix, chacun relié à une institution comme un Centre culturel ou un Musée : Prix Art/Terre (1500 €), Prix Médiatine, Prix de la Gravure, Prix de la Jeune sculpture de petit format, Prix de la Jeune sculpture en plein air (2500 € chacun).

Outre ces prix, des aides directes à la création individuelle sont accordées sous forme de « Bourses aux projets de création et de production » : en 2012, selon ce que l'on peut tirer du rapport de la Commission consultative des arts plastiques, dix artistes individuels auraient obtenu une bourse, celles-ci variant entre 1750 € et 8 200 €, sur un total de vingt dossiers examinés. Les autres subventions sont accordées à des organismes, centres d'art et collectifs de diffusion.

Pour déposer une demande de subvention d'aide à la création en tant qu'artiste, il faut être résident de la Belgique ou démontrer un lien étroit avec la communauté francophone de Belgique. Pour le reste, la démarche et les différents aspects de la demande sont similaires à ce que demandent les Conseils des arts au Québec et au Canada (reconnaissance par les pairs, pratique soutenue, etc.). Cependant, le système d'attribution des bourses est complètement différent : il ne s'agit pas d'un jury de pairs choisi à chaque concours pour siéger spécialement à cet effet, mais bien d'un processus de sélection accompli directement par les membres de la Commission consultative des arts plastiques, dans une indépendance relative à l'égard du Ministère qui conserve son pouvoir décisionnel – la CCAP est une commission *consultative*. Par rapport aux artistes, cela a un effet certain : ils savent à l'avance le nom, le statut, l'orientation esthétique et idéologique des personnes à qui ils présentent un projet à financer. Le mécanisme de jugement par les pairs dans l'attribution des financements publics ne semble pas exister en Belgique, en tout cas pas de façon institutionnalisée.

La Fédération Wallonie-Bruxelles est également collectionneur d'art contemporain, notamment pour la collection du Musée d'art contemporain du Grand-Hornu, le musée d'envergure de la communauté, situé dans la région périphérique de Mons. En outre, en 2012, la Commission consultative des arts plastiques « a été saisie d'une demande ministérielle

relative à l'acquisition d'œuvres d'art. La nouvelle politique d'achat n'étant pas redéfinie, la Ministre procède à des acquisitions sur base de recommandations formulées par la Commission » (CCAP, 2013). Pour une somme totale de 75 000 €, huit œuvres ont été acquises, réalisées par quatre artistes ayant représenté la Fédération lors d'événements nationaux ou internationaux.

4.3 Le statut d'artiste

Depuis 1980, il existe une définition internationale de l'artiste en tant que professionnel de la création, établie par la Conférence générale de l'UNESCO. Ce document comporte différentes recommandations à l'intention des pays, dont « la nécessité d'améliorer les conditions de sécurité sociale, de travail et d'impôts de l'artiste, qu'il soit employé ou artiste indépendant, tenant compte de sa contribution au développement culturel » (Recommandation concernant le statut de l'artiste, adopté par la Conférence Générale de l'UNESCO à Belgrade du 23 septembre au 28 octobre 1980). Depuis, peu de pays ont effectivement intégré à leur législation des spécificités concernant les artistes, mais on peut compter le Canada parmi ceux qui l'ont fait. Dans un récent rapport, les chercheurs de l'ERICarts (European Institute for Comparative Cultural Research) suggèrent que les difficultés, soulevées par l'établissement de ce genre de « régimes particuliers », relèvent, entre autres, d'une incompréhension sociale quant aux spécificités du travail artistique, et aux dynamiques économiques propres au secteur de la création :

Une des raisons de son succès limité est probablement due à son approche basée sur le mérite propre à justifier une approche spéciale des problématiques professionnelles et sociales rencontrées par les artistes. Parallèlement à cette argumentation générale, qui souligne l'importance de la contribution des artistes dans le cadre des objectifs de politique culturelle, il faut, plus spécifiquement, prendre en considération la nature atypique des méthodes de travail d'artistes, qui réclament des mesures spéciales en sécurité sociale, fiscalité et encore dans d'autres domaines que la loi doit réguler. Seule cette spécificité peut convaincre ceux qui persistent à penser que les artistes doivent être traités comme n'importe quels autres travailleurs parce que l'introduction de mesures spécifiques pour soutenir l'exercice de leur activité serait considérée comme des privilèges injustifiables pour ces « nouveaux aristocrates » déjà privilégiés (Heinich, Nathalie, *Les artistes sont les nouveaux aristocrates*, L'Express, 20 avril 2006), ou encore parce que ces mesures contrarieraient le bénéfice de la concurrence dans une économie de marché (Voir par exemple : Abbing, Hans, *Why are*

Artists Poor: the Exceptional Economy of the Arts. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002.)⁶⁴.

4.3.1 Le statut de l'artiste et sa protection sociale au Québec et au Canada

Face aux revendications croissantes des milieux culturels, le gouvernement fédéral et celui du Québec adoptent des lois reconnaissant le statut professionnel des artistes et leurs conditions d'engagement, déléguant ainsi aux associations et corporations le pouvoir de contrôler elles-mêmes leur profession. Le gouvernement fédéral met aussi sur pied le Comité consultatif canadien sur le statut de l'artiste en 1987, et dépose un projet de loi en mai 1991. (Saint-Pierre, 2003: 117)

Au Québec, la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs* existe depuis 1988. Elle a subi quelques ajustements au fil de l'histoire, notamment en 2004. Elle concerne les artistes qui produisent des œuvres « pour leur propre compte ». On y définit les arts visuels comme suit⁶⁵ :

Arts visuels : la production d'œuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimée par la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation, la performance, la vidéo d'art ou toute autre forme d'expression de même nature.

On voit que la frontière entre arts visuels et métiers d'art est mince et essentiellement reliée aux matériaux utilisés. La présente enquête permet de réaliser que c'est peut-être surtout dans les modalités de production et de professionnalisation – impossibles à définir dans un cadre légal, bien sûr – qu'on peut distinguer une pratique de recherche en arts et une pratique artisanale. Évidemment, il va sans dire qu'il est question de qualifier *l'activité* et non l'individu pratiquant, qui peut très bien être à la fois artisan et artiste créateur. De plus, ces catégories n'impliquent en aucun cas un jugement sur la valeur du travail en question ou les œuvres en découlant.

⁶⁴ Suzanne Capiou et Andreas Johannes Wiesand (ERICarts). *La situation des professionnels de la création artistique en Europe* (Bruxelles: Parlement européen, 2006b). Cet excellent rapport de l'ERICarts brosse un portrait comparatif de la situation des artistes en Europe dans leurs rapports aux différentes législations sociales.

⁶⁵ Par opposition aux métiers d'art : « Métiers d'art : la production d'œuvres originales, uniques ou en multiples exemplaires, destinées à une fonction utilitaire, décorative ou d'expression et exprimées par l'exercice d'un métier relié à la transformation du bois, du cuir, des textiles, des métaux, des silicates ou de toute autre matière. »

La loi québécoise établit juridiquement la professionnalisation des artistes comme suit :

Le statut d'artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, des métiers d'art ou de la littérature qui satisfait aux conditions suivantes : 1° il se déclare artiste professionnel; 2° il crée des oeuvres pour son propre compte; 3° ses oeuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur; 4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature (1988, c. 69, a. 7.). [...] L'artiste qui est membre à titre professionnel d'une association reconnue ou faisant partie d'un regroupement reconnu en application de l'article 10, est présumé artiste professionnel. (L. Q., 1988, c. 69, a. 8)

Il est très difficile d'établir légalement un statut d'artiste, car il reste une grande part d'autodétermination et de critères subjectifs dans cette désignation. D'ailleurs, cette loi a soulevé, particulièrement au début de son entrée en vigueur, un certain scepticisme dans la communauté artistique. Il est vrai qu'en rigidifiant le cadre de la reconnaissance légale des artistes, on risque de créer une exclusion basée sur le succès – d'estime ou commercial – qui, comme l'histoire de l'art l'enseigne, n'est pas toujours le gage d'une pratique sérieuse et intéressante du point de vue artistique. On peut, par exemple, questionner une des dispositions particulières de la loi québécoise qui prévoit que l'affiliation à une association professionnelle (en l'occurrence, le RAAV – Regroupement des Artistes en Arts Visuel du Québec) rend automatique la reconnaissance d'un tel statut. En devenant membre du RAAV, une personne peut *de facto* acquérir le statut d'artiste professionnel, indépendamment de sa présence sur la scène artistique contemporaine ou de sa connaissance de celle-ci, ce qui fait que, selon la logique, le RAAV ne représente que des artistes professionnels. Outre l'énorme responsabilité qu'il fait peser sur le comité de « sélection » du RAAV (dont le fonctionnement n'est pas régi par l'État), cet assouplissement volontaire de la loi peut avoir des effets délétères sur ces artistes reconnus *de facto* : entretenant peu de liens avec la communauté de l'art actuel, ils ne comprennent pas en quoi leurs propositions diffèrent fondamentalement de celles récompensées, par exemple, par les bourses du CALQ et vivent ainsi une perpétuelle frustration en ayant l'impression que les décisions de ces jurys sont déterminées d'avance et qu'il s'agit d'une arnaque.

La protection sociale des artistes au Canada

La protection sociale des artistes ne fait pas vraiment l'objet, au Québec et au Canada, de dispositions particulières. Globalement, l'activité artistique est assimilée à une activité

professionnelle de travailleur autonome et les revenus payés par un employeur précis (une institution d'enseignement, par exemple) s'intègrent au revenu global. Pour les artistes occupant un emploi-abri ou menant une autre carrière de front – de professeur, notamment – le statut général de salarié peut être plus avantageux.⁶⁶

Sur la question de la sécurité sociale, aucune disposition particulière concernant les artistes n'est en place ni au Canada ni au Québec : tant pour l'aide sociale de dernier recours (provinciale) que pour le chômage (assurance-emploi, gérée par le fédéral), les artistes sont exactement dans la même situation que tous les citoyens. Pour avoir accès aux allocations de chômage, un travailleur doit démontrer un certain nombre d'heures travaillées (entre 490 et 900, dépendamment du taux de chômage dans sa région domiciliaire) dans une période de référence (douze mois) précédant sa demande d'assurance-emploi. Le montant des prestations représente 55 % du salaire hebdomadaire moyen touché durant les six mois précédant la demande. Les prestations d'assurance-emploi ne peuvent être perçues plus de cinquante-deux semaines, et cette dernière situation est très rare. En général, un chômeur ne reçoit ces prestations que quelques mois, et le calcul est effectué en fonction de la durée de l'emploi précédent. Par ailleurs, seuls les travailleurs ayant payé des cotisations via leur salaire ont droit aux prestations de chômage : ce ne sont donc pas tous les emplois qui sont assurables.

Ce régime, même s'il convient relativement bien à la plupart des travailleurs saisonniers, est complètement inadapté aux travailleurs atypiques, qu'ils soient journalistes pigistes, intermittents du spectacle ou artistes. C'est pourquoi certains artistes choisissent, comme aménagement économique, un emploi complémentaire saisonnier, de courte durée, mais fort payant, afin de vivre quelques mois grâce aux allocations d'assurance-emploi tout en se consacrant à leur production artistique.

⁶⁶ Pour plus de détails sur la protection sociale des artistes, voir l'enquête de Martine D'Amours et Marie-Hélène Deshaies. *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants: analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et synthèse des résultats* (Québec: Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 2012).

4.3.2 Le statut social de l'artiste en Belgique

La protection sociale des artistes en Belgique

Il n'existe pas, à proprement parler, de statut d'artiste en Belgique, ni même de définition légale de l'artiste professionnel comme c'est le cas au Canada. Ce flou est, dans la pratique, difficile à gérer pour tout le monde, comme le concède le Gouvernement lui-même dans l'extrait suivant.

La loi ne donne pas de définition d'un artiste, mais bien d'oeuvres et/ou prestations artistiques. Par « la fourniture de prestations artistiques et/ou la production d'oeuvres artistiques », on entend « la création et/ou l'interprétation d'oeuvres artistiques dans les domaines des arts audiovisuels et plastiques, de la musique, de l'écriture littéraire, du spectacle, de la scénographie et de la chorégraphie ». C'est une large définition, qui met un terme à la distinction artificielle entre les artistes de création et les artistes exécutants, mais il va de soi qu'il existe encore de nombreux cas avec des points d'interrogation. (Service public fédéral Sécurité sociale (Belgique), 2003)

En Belgique, trois statuts professionnels sont possibles : salarié fonctionnaire, salarié et travailleur indépendant⁶⁷. Toutes ces catégories de travailleurs, de même que les employeurs, paient des cotisations de sécurité sociale leur garantissant l'accès à une assurance-maladie, à des indemnités de maladie ou d'invalidité, à des allocations familiales ou de maternité, à une pension de vieillesse, à des recours en cas d'accidents ou de maladies du travail, etc. Les allocations de chômage proviennent également de la caisse de sécurité sociale. Chaque travailleur, salarié ou indépendant, doit obligatoirement cotiser à une mutuelle. Le taux de cotisation s'élève à 7,35 % du salaire brut dont 3,55 % est retenu à la source, la différence formant la cotisation patronale. Dans le régime indépendant, l'intégralité des 7,35 % est payée par le travailleur via les cotisations sociales trimestrielles d'un minimum de 600 €.

Le statut de salarié sous-entend que le travailleur entretient un lien de subordination avec un employeur, ce qui est le cas de très peu d'artistes, particulièrement des artistes dits créateurs (arts plastiques, scénariste, compositeurs, etc.). Cela devrait faire d'eux des indépendants,

⁶⁷ Il existe aussi des régimes spécifiques aux ouvriers mineurs, aux marins et travailleurs outre-mer. De même, un salarié entretenant également une activité d'indépendant peut opter pour le statut d'indépendant complémentaire, complexe et rarement avantageux. Ce statut serait pourtant le plus logique pour les artistes, mais il semble si peu adapté à leur condition économique, que l'inscription comme chômeur lui est généralement préféré.

d'office. Or, les cotisations d'indépendants et les différentes exigences de ce régime, qui existe avant tout pour les entrepreneurs, apparaissent très lourdes pour des artistes dont les revenus de travail sont modestes. Certains artistes préfèrent ce régime, mais ils sont une minorité.

En fait, lorsqu'est évoqué le *statut d'artiste*, il s'agit en fait de dispositions exceptionnelles de la loi du chômage visant à accommoder ces travailleurs dont les conditions d'activités professionnelles s'avèrent atypiques, particulièrement les artistes créateurs et les artistes ou travailleurs du spectacle.

Le chômage

L'État belge assume, depuis plusieurs décennies, un généreux filet social en la qualité du régime d'assurance chômage. Généreux, pas tant par ses montants qui sont comparables aux allocations des autres pays – c'est-à-dire pas non plus de quoi être riche, l'allocation maximale belge étant d'environ 1000 € par mois –, mais bien parce qu'a priori, il est illimité dans le temps : aussi longtemps que le chômeur peut démontrer son aptitude, sa disponibilité au travail et ses activités constantes de recherche d'emploi, mais son impuissance à trouver un emploi convenable, il a droit à ses allocations. Cela peut durer potentiellement toute une vie. Ainsi, la population de chômeurs de la Belgique est une des plus élevées d'Europe, ce qui n'est pas si problématique à considérer le nombre de chômeurs très actifs par ailleurs dans les secteurs associatif, culturel et artistique⁶⁸, reconnus pour être producteurs de richesses.

Les artistes chômeurs ne sont généralement pas dispensés des rencontres périodiques avec les agents de l'Office national de l'emploi (ONEM), devant lesquels ils doivent continuer de démontrer deux choses contradictoires : leur occupation principale d'artiste professionnel et

⁶⁸ À titre indicatif : les dépenses belges pour le chômage en pourcentage du PIB sont plus élevées que la moyenne de l'UE15. Les dépenses de chômage augmentent entre 2001 et 2005, suivant le ralentissement économique de cette époque. Après 2005, elles diminuent à un rythme plus faible que pour l'UE15. En 2007, les dépenses de chômage représentaient 3,3 % du PIB en Belgique (1,3 % pour UE15). Tom Auwers (s.l.d.). *Indicateurs de protection sociale en Belgique* (Bruxelles: Service public fédéral - Sécurité sociale, 2009), p. 45.

leurs recherches actives d'emploi... demeurant, évidemment, infructueuses⁶⁹. Par ailleurs, en l'absence d'une norme légale sur l'activité artistique ou la profession d'artiste, les agents de l'ONEM sont confrontés à juger au cas par cas le caractère professionnel de l'activité créatrice. Pour plusieurs artistes rencontrés, il s'agit d'un énorme problème, les agents ayant une forte tendance, selon ces informateurs, à considérer la pratique artistique comme un passe-temps.

D'où la prolifération, selon mes observations et celles de mes informateurs, de « pratiques légales de contournement de la loi », dans le but d'obtenir le « statut » d'artiste auprès de l'ONEM, garantissant une certaine forme de stabilité. Ces pratiques d'aménagement économique sont possibles grâce aux intermédiaires tels que SMart.be (voir plus bas) et plus particulièrement grâce à cette structure de « l'activité SMart » permettant, en quelque sorte, à l'artiste de s'accorder à lui-même des contrats à partir d'une caisse réunissant l'ensemble de ses revenus artistiques (et parfois d'autres natures). Le fonctionnement de ces « activités » est ingénieux et permet à plusieurs artistes du corpus de l'enquête de vivre relativement bien de leur activité artistique avec le complément d'un chômage maximal.

Deux réglementations spécifiques permettent ce fonctionnement : la règle du cachet et la règle de protection de l'intermittence.

La règle du cachet permet aux artistes du spectacle de répartir un revenu substantiel en plusieurs versements, de manière à transformer une seule prestation en plusieurs paiements journaliers, afin de répondre à l'exigence de la loi du chômage qui demande un certain nombre de *jours* de travail dans une période de référence. Les artistes de spectacle sont souvent payés au cachet, c'est-à-dire que pour un tout petit nombre de jours de représentation, leur est accordé un montant unique relativement élevé dans lequel est incluse – plus ou moins – une forme de rétribution pour les répétitions. Un comédien, par exemple, est souvent payé

⁶⁹ « [...] j'ai eu une grosse expo solo et donc à partir de là j'ai commencé à le faire vraiment de manière plus professionnelle, mais toujours en n'ayant pas d'autres revenus que le chômage et en étant en plus contrôlée régulièrement en devant prouver que je cherchais du travail alors qu'en réalité j'en cherchais pas, puisque concrètement, je bossais toute l'année » (B10).

uniquement pour les soirs de représentation, malgré un grand nombre de jours passés à travailler sur le spectacle. Cette règle ouvre donc l'accès au chômage pour ces travailleurs.

La règle de protection de l'intermittence (dite règle ou régime du bûcheron) vise à garantir une stabilité des prestations aux travailleurs dont le métier implique l'intermittence et donc, le chômage partiel. Cette règle permet à ses bénéficiaires de ne démontrer qu'un seul contrat par année pour éviter la dégressivité, de plus en plus radicale, qui touche les autres chômeurs de longue durée.

Atteindre le « statut d'artiste », déclaré par l'ONEM, c'est, à vrai dire, avoir la paix, c'est-à-dire échapper aux contrôles constants de disponibilité et de recherche d'emploi. Un peu comme si l'ONEM acceptait la contradiction d'un « demandeur d'emploi ne demandant pas d'emploi ». Il s'agit à la fois d'une reconnaissance sociale de la pratique artistique comme travail, et d'une acceptation tacite de la précarité des artistes, de la part de l'État : il est en effet difficile de poursuivre une pratique artistique à temps plein tout en ayant un revenu suffisant. Le statut s'obtient en prouvant 156 jours d'activité artistique au cours des dix-huit derniers mois, ou l'équivalent en rentrée d'argent transformé selon la « règle du cachet », soit environ 6 000 € de revenus, ce qui est déjà énorme pour un artiste en arts visuels. Selon les instances officielles, peu de personnes parviennent à remplir cette condition, et pour cause. Cependant, grâce aux intermédiaires comme SMart.be, il est plus facile de rencontrer les exigences, car les subventions, les prix et les bourses peuvent être transformés en jours de travail. Parfois, avec la complicité de l'employeur, certains artistes parviennent à transformer des revenus autres (dans l'HORECA notamment) en « prestations artistiques », mais il s'agit de cas très rares.

À partir de l'automne 2011, les artistes créateurs ne peuvent plus accéder au chômage en utilisant la règle du cachet. Ils ne peuvent plus, non plus, bénéficier des règles liées à la protection de l'intermittence pour maintenir leur allocation de chômage au maximum pendant la durée du chômage. Compliquant de beaucoup l'atteinte et le maintien du « statut d'artiste », particulièrement pour les artistes-créateurs, ces nouvelles mesures ont conduit à une mobilisation toujours en cours, avec une certaine judiciarisation du conflit, dont

témoignent les procès en cours avec lesquels on tente de forcer les limites de ce nouveau régime.⁷⁰

Les agences sociales pour artistes (SMart.be, T-Interim, Merveille, etc.)

La loi-programme de 2002 introduit un article dans la législation de 1967 sur la sécurité sociale des travailleurs. Elle permet aux artistes de bénéficier de la sécurité des salariés.

En vertu de cet article, on présume désormais que sont assujettis à la sécurité sociale des salariés ceux qui exercent des prestations artistiques pour le compte d'un donneur d'ordre contre rémunération, et ce, même en l'absence d'un lien de subordination et d'un contrat de travail. L'existence d'un lien de subordination est une condition normalement indispensable à l'application du droit du travail et à l'obtention d'un contrat de travail. Or, ce lien de subordination est souvent absent dans le secteur artistique : le commanditaire de l'œuvre définit ce qu'il désire, mais l'artiste est libre d'organiser son travail comme il l'entend. / Cette même loi-programme de 2002 prévoit des réductions spécifiques de cotisations patronales « artistes » pour les prestations artistiques (qu'elles soient effectuées sous contrat de travail ou sous 1^{er} bis). Ces réductions sont assorties d'une condition d'application destinée à favoriser l'évolution des rémunérations à la hausse : en effet, pour pouvoir réduire les cotisations patronales, il faut que le revenu atteigne un minimum légal. (Dujardin et Rajabaly, 2012)

Ces différents aménagements restent inaccessibles aux artistes créateurs qui pratiquent dans des domaines autres que le spectacle : les artistes en arts visuels, les compositeurs de musique, les écrivains, les scénaristes et réalisateurs de films, etc. Tous ces artistes sont payés au moment de la remise du bien produit à un acquéreur. Les sommes composant le revenu sont donc généralement très ponctuelles et plus ou moins substantielles. Afin d'avoir éventuellement accès au chômage, ces sommes doivent permettre, d'une façon ou d'une autre, la reconnaissance du *travail* ayant mené au produit échangé. Selon la logique, ces travailleurs sont des indépendants, mais comme mentionné tout à l'heure, peu d'entre eux peuvent se payer ce régime de protection très onéreux. Les organisations telles que SMart.be permettent donc la conversion d'un montant unique en contrat de travail.

En 2003, le gouvernement fédéral a adopté un cadre pour permettre aux artistes d'avoir accès à la protection sociale et de bénéficier d'un certain avantage financier quant à la façon dont sont comptabilisées les prestations d'emploi. Cette nouvelle disposition légalise surtout le

⁷⁰ On peut obtenir toutes les informations pertinentes sur ces événements sur le blog de SMart.be : <http://blog.smartbe.be/artistes-onem-au-tribunal-du-travail-ces-13-et-14-mai-2013/> (consulté le 10 juin 2013).

recours, déjà effectif dans la communauté, à une agence intermédiaire dont l'artiste est, de manière détournée, « l'employé » : il peut y centraliser tous ses divers contrats.

Plus récemment, le 1^{er} novembre 2012, le gouvernement fédéral de la Belgique a fait appliquer une réforme du régime de l'assurance chômage qui vise trois objectifs subsumés sous un but unique : favoriser le retour au travail. Les mesures principales de cette réforme sont : un accès facilité aux allocations de chômage par un élargissement de la période de référence au cours de laquelle un certain nombre de jours de travail doit être démontré pour ouvrir l'accès au chômage, l'augmentation des allocations au début de la période de chômage associée à une dégressivité plus marquée et une diminution progressive des allocations en cas de chômage de longue durée. Par ailleurs, à partir de cette date, les montants des allocations ont généralement subi une diminution de l'ordre de 12 % à 41 % dépendamment des situations de cohabitation, les plus touchés étant les chômeurs cohabitant avec une personne disposant d'un revenu.

Outre le chômage, un individu en difficulté économique peut, en Belgique, avoir accès au Revenu d'intégration sociale. Ce montant est calculé en fonction de la situation de cohabitation (personne seule, couple, cohabitante, enfants à charge, etc.) et sera accordé sous la condition d'une disponibilité au travail. Dans le cas d'une invalidité, d'autres types d'allocations sont prévues.

4.4 Autres législations

4.4.1 Fiscalité et taxation

On se limitera ici à quelques lignes puisque les questions de fiscalité ne sont jamais simples et relèvent souvent d'une logique du cas par cas.

Disons simplement qu'il n'y a pas *vraiment* de régime fiscal différent pour les artistes, ni en Belgique, ni au Canada, ni au Québec. Cependant, certaines mesures spécifiques existent, qui visent à améliorer la condition financière des artistes dont les revenus sont, dans les deux pays, très inférieurs à la moyenne nationale et caractérisés par une disparité énorme entre les « vedettes » et les autres.

Par exemple, en Belgique, les aides financières obtenues par le moyen de prix accordés par certaines institutions sont libres d'impôts. De même, certains subsides, dans certaines conditions particulières, peuvent être exonérés d'impôts (iles asbl, 2009). En ce qui concerne la taxation, les ventes d'œuvres sont assujetties à la TVA (taxe sur la valeur ajoutée).

Au Québec et au Canada, les artistes paient leurs impôts comme les autres travailleurs, selon le régime de l'employé ou du travailleur autonome et selon le revenu déclaré. Au Québec, les artistes ont la possibilité d'acheter une rente d'étalement de revenu lors d'une année particulièrement payante (revenu de plus de 25 000 \$) : ils pourront alors, à partir de cette rente, retirer un montant fixe chaque année pendant sept ans, lui-même imposable. Cette mesure n'est avantageuse que dans certains cas : si le revenu n'est pas très élevé, disons 35 000 \$, s'engager à ne recevoir que 5 000 \$ par année pendant sept ans comporte un certain risque financier dans une situation d'instabilité du revenu et d'épargnes minimales. Ainsi, si elle constitue effectivement un effort de la part des pouvoirs publics afin d'améliorer la condition d'artiste, cette mesure semble malgré tout assez peu adaptée à la situation des artistes plasticiens. Une autre mesure fiscale intéressante concerne non pas les artistes, mais les acheteurs d'œuvres d'art : les compagnies ont droit, dans certains cas, à une déduction fiscale importante lors de l'achat d'une œuvre d'art. Ce type de mesure incitative pourrait, si elle était plus connue et étendue aux individus, constituer un véritable levier pour le marché de l'art de pointe qui s'avère, au Québec, complètement famélique.

4.4.2 Droits d'auteurs et droits voisins

Tout artiste dispose de droits moraux sur son œuvre, qui sont inaliénables. Ces droits impliquent normalement que seul l'auteur d'une œuvre peut en autoriser l'utilisation, la reproduction, le prêt, etc. Cependant, en pratique, dans le secteur des arts visuels et plastiques, lorsqu'une œuvre est vendue – par exemple, un tableau – une partie de ces droits sont cédés au moment de la vente : par exemple, dans certains cas, c'est le propriétaire de l'œuvre, et non plus l'artiste, qui doit donner son autorisation pour la reproduction de celle-ci dans un catalogue, ou pour son accrochage dans le cadre d'une exposition. Les ententes sont alors toujours négociées au cas par cas entre le diffuseur et le propriétaire de l'œuvre, parfois en collaboration avec l'artiste.

En réalité, à l'image de plusieurs transactions sociales où sont en jeu les droits des artistes (on peut penser aux droits d'expositions, aux relations entre artistes et diffuseurs, aux transactions monétaires autour des œuvres, etc.), les détails sont laissés dans un certain brouillard, peu de contrats clairs sont signés et, globalement, l'issue des négociations est rarement à l'avantage de l'artiste. Comme le mentionnent sans détour les chercheurs du CRISP (Centre de recherche et d'information sociopolitique, Bruxelles) : « Dans les faits, la liberté laissée à l'artiste est souvent plus théorique que réelle, et les rapports de force économiques ont abouti à des pratiques contractuelles qui tendent à déposséder l'auteur d'une partie de ses prérogatives » (Vincent et Wunderle, 2007: 25).

Au Québec et au Canada, les discussions autour des droits d'auteurs des artistes en arts visuels ont pris l'allure d'une véritable saga qui dure depuis bon nombre d'années, parfois avec des rebondissements judiciaires comme dans le cas de la mise sur pied d'Artimage, une banque d'images numériques sur l'art canadien pour l'établissement de laquelle les grandes institutions muséales ont refusé aux artistes le versement de quelque droit que ce soit. Cependant, en 2013, une proposition concernant les droits d'auteurs a été déposée au parlement d'Ottawa. Il s'agit peut-être d'un premier pas politique dans la direction d'une législation plus adaptée (Doyon, 2013c, en revue de presse).

À la différence du Canada, il existe, en Belgique, une législation sur le droit de suite appliquée depuis 1921, et révisée en 2007. Cette loi permet aux artistes de toucher un petit pourcentage (entre 4 % et 0,25 %) sur le prix total de revente de leurs œuvres, leur donnant ainsi un accès minimum au capital transigé sur le second marché. Naturellement, puisque la gestion de ces droits revient au vendeur et qu'il s'agit d'une ponction directe sur son profit, la réglementation des droits de suite fait l'objet de critiques de la part des professionnels du marché de l'art. De même, puisque le prix plancher pour qu'une œuvre soit soumise à l'exigence d'un droit de suite est de 2000 €, certains artistes se plaignent également de son caractère discriminatoire envers ceux qui ont une cote modeste (Vincent et Wunderle, 2007).

Dans un pays comme dans l'autre, les droits d'auteurs sont gérés par des organismes indépendants : la SABAM et la SOFAM en Belgique, Copibec au Québec et la SOCAD pour le Canada. Le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV, l'instance quasi

syndicale qui représente officiellement les artistes) a tenté, pendant bon nombre d'années, d'établir une structure autogérée efficiente et intéressante pour les artistes, un projet toujours en suspend.

4.5 La diffusion de l'art actuel : le marché et les autres intermédiaires

C'est au moment de sa diffusion que l'œuvre d'art accède à sa véritable nature sociale : autour d'elle se déploie alors un réseau complexe de relations sociales, économiques et culturelles. Pour la personne de l'artiste, ce moment de la diffusion est celui où il accède, lui aussi et par la reconnaissance sociale du statut artistique de l'œuvre, à une certaine confirmation de son identité professionnelle. Il s'agit donc d'une dimension incontournable de toute pratique artistique professionnelle qui s'affirme comme telle.

Dans les grandes lignes, on peut distinguer deux catégories de plates-formes de diffusion, celles qui relèvent des institutions et celles qui relèvent du marché.

Dans la première catégorie, on retrouve les musées publics (municipaux, régionaux, nationaux, etc.), les centres d'art gérés par des pouvoirs publics ou très fortement subventionnés (parmi lesquels on peut compter les centres culturels belges et les maisons de la culture québécoise qui, sans être des lieux dédiés aux arts visuels et plastiques, ont un mandat de diffusion qu'ils remplissent fort bien et jouissent d'une bonne réputation dans le milieu), les lieux d'exposition affiliés à des institutions (comme les galeries d'art universitaires ou les salles attenantes aux bibliothèques publiques, deux types de structures qui bénéficient d'une crédibilité variable) et les centres d'artistes autogérés du Québec. Bien qu'autogérés, ceux-ci sont subventionnés à presque 100 % par les deniers publics et occupent, dans le champ de l'art contemporain québécois, une place d'institutions dominantes. Finalement, certains grands événements internationaux relèvent également du secteur public ou parapublic, on pense alors à toutes les Biennales d'art contemporain organisées par les grandes villes du monde.

Dans la seconde catégorie, les foires d'art contemporain, de grands événements privés internationaux qui jouent aussi un rôle très important, réunissent tous les acteurs principaux du marché. Chaque galerie, invitée ou sélectionnée par le comité organisateur, installe son

kiosque à sa manière, reçoit les collectionneurs et commissaires, présente parfois des artistes en personne et conclut un maximum de transactions commerciales. Les critiques, les amateurs, les acheteurs, les curateurs, les galeristes de partout, les artistes et les membres des institutions artistiques circulent en grandes foules compactes dans ces « salons » d'aujourd'hui, question de prendre le pouls de la production actuelle, de se tenir au courant du cours des valeurs marchandes et de poser des jugements sur leurs collègues galeristes d'après l'installation de leur *stand*.

Quatre types de grands événements rythment l'actualité internationale de l'art contemporain. L'actualité du marché est marquée par les grandes foires d'art contemporain et les grandes ventes aux enchères; celle des institutions est rythmée par les biennales (ce terme est généralement retenu bien que certaines manifestations soient en fait des triennales ou des quadriennales) et par l'ouverture de grandes expositions internationales ou de nouveaux musées et centres d'art. Depuis plusieurs années, on observe toutefois une tendance au rapprochement entre les événements institutionnels et ceux davantage liés au marché. (Vincent et Wunderle, 2007: 46)

C'est probablement sur la question du marché en particulier et de la diffusion en général que les situations belge francophone et québécoise se distinguent le plus. Aux fins de la comparaison, il est pertinent de s'attarder un instant au nombre des lieux de diffusion. Selon le site du Ministère de la Culture et des Communications du Québec, la province compterait soixante-quinze centres d'artistes autogérés, 180 galeries professionnelles (incluant tous les styles et pas seulement l'art de pointe) et près de soixante-quinze centres d'arts et de culture (incluant les musées, maisons de la culture et les centres d'interprétation de toutes sortes). En Belgique, dans la seule ville de Bruxelles, on dénombre près d'une cinquantaine de galeries d'art contemporain de pointe – sans compter les autres styles de galeries, et une trentaine de centres d'art dédiés aux pratiques contemporaines. En tout, la Belgique francophone (Brabant-Wallon, Bruxelles Capitale, Hainaut, Liège, Luxembourg, Namur) compte environ 130 espaces dédiés à la diffusion de la production plastique actuelle, répertoriés dans la brochure « Lieux d'art contemporain en Belgique », publiée par les départements culturels des gouvernements flamand et francophone.

L'ensemble des structures de diffusion de l'art contemporain peut se cartographier selon trois réseaux : un réseau *de pointe et de recherche*, un réseau *d'art contemporain, traditionnel et populaire*, un réseau *commercial et d'art décoratif*. Chaque réseau dispose d'un axe de

prestige sur lequel les différents lieux se répartissent, et chaque réseau inclut des institutions publiques (sauf le réseau commercial) et des galeries privées.

4.5.1 *Le marché privé*

Concernant le marché, il importe de savoir que deux marchés de l'art existent côte à côte : le *premier* marché et le *second* marché. Le premier marché concerne les œuvres vendues pour la première fois, auxquelles on attribue un prix en fonction de la cote de l'artiste, du format de l'œuvre, des matériaux utilisés, etc. Le second marché est celui de la revente d'œuvres ayant déjà été sur le marché : l'attribution du prix se fait alors en fonction d'autres critères. Traditionnellement, les galeries sont les entreprises commerciales du premier marché, et les maisons d'enchères, celles du second. Aujourd'hui cependant, la plupart des galeries privées récoltent une bonne part de leurs profits avec les ventes en second marché, dont les prix profitent de la spéculation. Le réseau de pointe et de recherche est le seul où l'on retrouve certaines galeries dont le projet d'affaires s'attache à ne présenter que des œuvres exclusives, pour la première fois.

Du point de vue des artistes, c'est essentiellement le premier marché qui compte : ce n'est qu'au moment de la première vente que l'artiste reçoit un montant d'argent conséquent, malgré l'existence de lois concernant le droit de suite. Dans les faits, ce droit est très rarement respecté. Les galeristes et les collectionneurs qui revendent sont très jaloux des informations sur les détails des ventes, y compris envers les artistes, puisque chaque vente éventuellement conclue directement entre l'artiste et l'acheteur leur échappe, de même que le fort pourcentage qui leur serait dû. Partout dans le monde, la répartition habituelle du prix d'une œuvre à la vente sur le premier marché est de 50 % pour le vendeur – galeriste, en général – 50 % pour l'artiste. Dans le cas de jeunes artistes ou de jeunes galeries dont la réputation n'est pas confirmée, il devient très risqué de faire monter trop vite les prix des œuvres, ce qui fait en sorte que le montant revenant aux artistes est généralement assez bas. Cette situation concerne les carrières débutantes, mais le même phénomène se produit aussi dans des marchés restreints et frileux, comme celui du Québec, où les acheteurs d'art, déjà peu nombreux, seront plus enclins à déboursier pour une valeur sûre – en second marché, souvent – que pour un risque esthétique.

En second marché, le vendeur est le seul à faire un profit, à moins qu'il ne vende au nom d'un collectionneur ou d'une institution, ou alors qu'il respecte la loi du droit de suite : la répartition du profit se fait alors selon des ententes particulières à chaque vente, souvent à partir d'un prix plancher pour lequel celui qui possède l'œuvre est prêt à la laisser partir. Le vendeur, comme dans le commerce de voitures, tentera d'obtenir de l'acheteur le montant le plus élevé pour dégager sa marge de profit.

Le premier marché est, comme l'a démontré Xavier Greffe (Greffe, 2007), une quasi-instance de légitimation. Au Québec, le fait que ce premier marché soit très petit limite les possibilités, pour les artistes, d'entrer sur le réseau international de l'art contemporain. Les institutions publiques collectionneuses sont également restreintes en espace et en budget, en plus d'être peu nombreuses : leurs achats d'œuvres locales demeurent également limités, puisqu'elles ont également la mission d'entretenir des collections internationales.

Les différents réseaux marchands et leurs caractéristiques

Un très grand nombre de galeries privées existent au Québec comme en Belgique, et encore une fois, il convient de rappeler que seules certaines d'entre elles sont considérées dans cette enquête. Si, en Belgique, la proportion entre galeries d'art de pointe et galeries d'art contemporain, traditionnel et populaire apparaît plus équilibrée, au Québec, le réseau de l'art de recherche, ou art de pointe, ne réunit qu'une minorité des galeries, tant d'après ma propre observation que d'après les données disponibles. L'Observatoire de la Culture et des communications du Québec a choisi, afin d'effectuer cette distinction *a minima*, l'expression suivante :

Les marchands ont été divisés en deux groupes : ceux qui représentent des artistes ayant des œuvres dans des collections de musées (25 % des marchands, soit environ 68) et ceux qui ne représentent pas de tels artistes. Les marchands qui représentent des « artistes de musée » semblent se dédier quasi exclusivement à la vente d'œuvres d'art et avoir peu de revenus autres. En effet, la part du chiffre d'affaires provenant de la vente d'œuvres d'art originales est beaucoup plus élevée chez ces marchands (90 %) que chez ceux qui ne représentent pas d'« artistes de musée » (63 %). Par ailleurs, chez un marchand qui représente des « artistes de musée », le montant médian des ventes d'œuvres d'art est plus élevé (86 113 \$) que chez un autre marchand (55 662 \$). (Routhier, 2006: 6)

Afin de préciser le terrain d'enquête, je me suis tout de même attardée à explorer les différentes informations disponibles sur un grand nombre de galeries (quel que soit leur projet d'affaires) soit en les visitant, soit en naviguant sur leur site internet. Voici quelques caractéristiques permettant de tracer une démarcation entre ces types de galeries, bien que l'expérience du regard soit la meilleure manière de les différencier. Cependant, cela oblige la sociologie à traverser sur le territoire de la critique d'art, ce qui ne fait partie de mes intentions.

Les galeries de pointe représentent généralement un plus petit nombre d'artistes, tel que mentionné plus haut. Leur site internet est généralement minimaliste et aucune référence n'y est faite aux aspects commerciaux de leur activité : pas d'annonce de soldes, pas de promotions spéciales et aucune publication des prix des œuvres, contrairement aux galeries du réseau très commercial. Les galeries de pointe n'offrent jamais la possibilité d'acheter en ligne. Elles n'annoncent pas non plus de services d'encadrement, de conseil en décoration intérieure ou de liste de mariage. À la différence, certaines galeries commerciales vont jusqu'à proposer une application en ligne permettant de « tester » un tableau dans son décor domestique en téléchargeant une photo de son salon.

Qu'elles soient plus ou moins commerciales, les galeries grand public organisent souvent le contenu de leur site par thèmes, époques ou style plutôt que par artiste. Bref, tout est fait en fonction d'un public non initié à l'art de pointe, qui recherche avant tout une décoration originale, agréable à côtoyer et prestigieuse, contrairement aux galeries d'art de pointe où tout est plutôt fait dans la perspective d'une présentation professionnelle et raffinée du travail de certains artistes choisis sur lesquels on met l'emphasis.

Du point de vue du fonctionnement, une différence fondamentale permet également de distinguer les secteurs, toujours en dehors des questions proprement esthétiques et artistiques. Les galeries de pointe fonctionnent par projets d'expositions spécifiques, souvent réservées à un seul artiste de la galerie, et parfois à plusieurs sous le modèle de l'exposition collective. Les expositions organisées par des commissaires invités sont de plus en plus fréquentes. Dans les galeries très grand public, cette façon de faire est pratiquement inconnue et il suffit d'entrer dans une de ces galeries pour le constater : les tableaux sont accrochés en grand

nombre, tous artistes, styles et tendances confondus, le but étant de montrer la marchandise pour permettre à l'acheteur de voir beaucoup de choses afin de faire un choix correspondant à ses goûts. Il n'est pas surprenant, compte tenu de ces différents éléments, que ces galeries ne jouissent d'aucune reconnaissance dans le monde de l'art de pointe.

Cependant, on ne peut passer sous silence l'existence de certaines galeries à cheval entre les deux mondes, ou plutôt grand public sans être commerciales : plus sérieuses, fonctionnant sensiblement sur le même modèle que les galeries de pointe, elles présentent néanmoins des œuvres plus accessibles à un grand public, parfois d'artistes traditionnels ou anciens. Ces galeries ont souvent connu leurs heures de gloire dans les années 1970-80 et n'ont pas su renouveler leur fonction de galeriste pour refléter l'éclatement des pratiques artistiques mis en évidence par la montée en importance des centres d'art alternatifs. Leur façon de faire semble motivée par un désir de fidélité à leurs artistes de la première heure qui, eux-mêmes, ont conservé une pratique très stable. Un autre modèle de projet hybride est celui des jeunes galeries-boutiques qui, tout en représentant des artistes professionnels, proposent les produits d'artisans et de designer locaux, qui sont parfois les mêmes personnes. Ces deux types d'établissement se retrouvent au Québec aussi bien qu'en Belgique.

Dans la stratégie de communication des galeries grand public, on peut remarquer une tendance croissante à présenter des informations sur l'artiste, notamment sur leur site internet : son parcours et sa démarche artistique. Une exploration attentive des sites des galeries et des artistes de ce réseau, on peut tirer certaines observations intéressantes (on s'abstiendra de citer l'ensemble des adresses visitées sur le web). Premièrement, sur le plan de la formation artistique, l'écrasante majorité de ces artistes se déclarent autodidactes. Ceux qui ont poursuivi des études en art les ont souvent terminées dans les années 1970 ou 80. Quelques-uns détiennent un diplôme de maîtrise en arts visuels. Les cours d'art suivis dans différentes petites institutions d'enseignement non reconnues sont en revanche très fréquemment évoqués. La scolarisation non artistique de ces artistes, quand on les compare à ceux passés par l'institution universitaire, semble non seulement avoir une résonance importante dans le discours et la manière d'exposer leur démarche, mais plus généralement un impact sur la manière de comprendre le monde de l'art dans lequel ils s'inscrivent. Nous le verrons dans quelques lignes. Deuxièmement, ces artistes ne bénéficient d'aucune

reconnaissance institutionnelle telle qu'une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec ou une invitation dans un lieu prestigieux, sinon très rarement. Troisièmement, il est à noter que les textes de démarche de ces artistes se caractérisent surprenamment par une grande uniformité : il est question d'expression de soi, voire « d'inconscient », de techniques spécifiques, quelques fois développées par l'artiste lui-même, de palette de couleurs particulières ou des sujets traités. Il n'est que très rarement question d'une affiliation à l'histoire de l'art; il n'est jamais question d'une réflexion conceptuelle sur les développements épistémiques de l'art, sauf à de très rares exceptions.

Ces observations invitent à quelques considérations sur l'art actuel. La généralisation des études universitaires chez les artistes semble permettre, voire induire, l'acquisition d'une base de connaissance et surtout une conscience plus aigüe de l'histoire de l'art récente et entraîne, dans la foulée, une réflexion sur la pertinence de la démarche personnelle à l'égard de la production artistique actuelle. Mais il s'agit également d'un discours produit dans le cadre académique. Le champ lexical et le métalangage propre à l'art de pointe sont adoptés et deviennent ainsi nécessaires à la légitimation de la démarche personnelle, indispensable à l'obtention d'une reconnaissance institutionnelle. La production artistique elle-même s'en trouve forcément travaillée, mais il est difficile de dire qu'elle est sous influence, puisque la diversité des pratiques de pointe est extrême, beaucoup plus grande que ce que l'on peut apercevoir dans le réseau grand public : à vrai dire, la connaissance et l'intellectualisation de la pratique semblent plutôt ouvrir des portes de créativité qu'en fermer.

Tout compte fait, sans douter de « l'authenticité » avec laquelle les artistes grand public conçoivent leurs œuvres, on peut sociologiquement expliquer le peu de reconnaissance dont ils bénéficient dans les circuits de connaisseurs comme dans les instances institutionnelles de légitimation. Néanmoins, il n'y a aucune raison sociologique et économique de les dénommer sous le vocable d'amateurs. En effet, ces artistes vivent souvent de leur art, peut-être mieux que ceux du réseau de l'art de pointe. Tous ces artistes, incontestablement peintres ou sculpteurs, sont des « professionnels »... dans toute l'ambiguïté du terme.

4.5.2 La diffusion de l'art actuel au Québec

Il existe trois grandes associations de diffuseurs en arts visuels au Québec : le RCAAQ, le SMQ – Société des musées québécois et l'AGAC – Association des galeries d'art contemporain. En effet, dans la situation actuelle, les diffuseurs jouent un rôle prépondérant dans l'acquisition, par les artistes, d'un statut professionnel. Selon les données disponibles, soixante-deux institutions publiques impliquées en arts visuels se dédient spécifiquement à l'art contemporain. Ces institutions se distinguent cependant par leur mission, leur statut et leur importance. Vingt musées, quarante centres d'exposition et deux centres d'interprétation s'impliquent plus directement en art contemporain.

Les galeries d'art au Québec

Une quarantaine de galeries privées d'art contemporain se rassemblent désormais dans une association de plus en plus active, l'AGAC (Association des galeries d'art contemporain), qui travaille à faire exister le secteur de l'art actuel sur la scène économique québécoise. Selon l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, les galeries d'art privées, au Québec, totalisent un chiffre d'affaires de 65,5 millions de dollars (2001-2002).

Les ventes totales d'oeuvres d'art originales de l'ensemble des marchands sondés sont estimées à 65,5 millions de dollars pour l'exercice 2001-2002. [...] Par ailleurs, lorsqu'on examine le sous-groupe des marchands qui représentent des *artistes ayant des oeuvres dans des collections de musées*, on constate que, sur les 65,5 millions de dollars, leurs ventes totalisent 28,7 millions. (Routhier, 2006: 7)

Il s'agit donc de 43 % de la masse globale du chiffre d'affaires des ventes d'œuvres au Québec, ce qui montre deux choses : le prix des œuvres chez ces marchands est généralement plus élevé, ce qui est normal puisque ces marchands appartiennent à un réseau de l'art branché sur le circuit international de l'art contemporain. Deuxièmement, cela permet de considérer que, si l'on a tendance, publiquement, à considérer ce réseau comme peu accessible au grand public, élitiste et marginal, il n'en reste pas moins qu'il possède un poids considérable, ne serait-ce qu'au plan économique.

Le RCAAQ

La situation québécoise possède également une particularité importante : l'existence, mais surtout la puissance du Réseau des Centres d'artistes autogérés. Ces institutions, qui offrent à la fois des services à leurs artistes membres et des possibilités de diffusion sur le territoire québécois, semblent devenues des instances de légitimation importante au sein du monde de l'art contemporain. Comme peu d'artistes, surtout ceux en début de carrière, peuvent espérer une entrée au musée – les musées sont peu nombreux et peu fortunés – ces Centres d'artistes constituent des lieux importants de reconnaissance par les pairs.

Cependant, la structure même de ces centres, privilégiant souvent des projets expérimentaux et n'entretenant aucun lien commercial avec des acheteurs, ne favorise pas le développement d'un marché de l'art, si ce n'est en permettant la survie d'un grand nombre de pratiques artistiques qui, éventuellement, pourraient devenir des « fleurons de l'économie culturelle québécoise ». À vrai dire, s'ils permettent aux artistes de réaliser des projets souvent ambitieux et de grande qualité qui auraient été autrement impossibles, ils ne favorisent pas l'autonomisation économique des artistes, ne débouchant sur aucune alternative, sauf les acquisitions muséales. En tant qu'instances de légitimation accessibles, ils font néanmoins l'objet de la plus grande attention de la part des artistes qui consacrent beaucoup de temps et de ressources à préparer des dossiers de candidature pour exposer dans ces centres. Cette situation est sans doute appelée à se modifier prochainement.

En Belgique francophone, ce type de réseau n'existe pas. Bien sûr, on trouve, un peu partout sur le territoire, des centres d'art qui ne sont ni des galeries ni des musées, mais la structure semi-coopérative dont jouissent les Centres d'artiste autogéré du Québec, est, à ma connaissance, très rare ou inconnue. On assiste plutôt à une multiplication de galeries, de plus ou moins grande importance, y compris de toutes petites pouvant aussi espérer entrer dans leurs frais par quelques ventes d'œuvres et compter sur une salle comble à chaque vernissage.

Les conseillers et les agents

Au Québec, de plus en plus de jeunes entrepreneurs se lancent sur le marché du conseil pour les artistes et les organismes culturels. Souvent munis d'un diplôme de premier cycle dans

une discipline artistique et d'une formation des HEC (Hautes Études Commerciales) en gestion des organismes culturels, ces professionnels offrent leurs services pour informer les artistes sur les sources de financement disponibles ou les aider à remplir leurs demandes de bourses. Certains de ces conseillers se paient, entre autres, par un pourcentage sur la bourse obtenue le cas échéant.

D'autres, dotés du même genre de formation, oeuvrent plutôt du côté des entreprises en les conseillant sur les possibilités reliées à une collection d'art contemporain, par exemple, ou aux occasions de mécénat. À Québec, en 2012, pour un nouveau bâtiment en construction, une initiative similaire au programme d'intégration de l'art à l'architecture a été mise sur pied par le promoteur immobilier, en collaboration avec une conseillère⁷¹.

4.5.3 Particularités belges

Le marché de l'art belge est sans aucun doute plus étendu que celui du Québec. La situation géographique de la Belgique y compte naturellement pour beaucoup : au cœur de l'Europe, à proximité de Paris, Londres ou Berlin, sa capitale accueille également le centre politique de la Commission européenne. Ceci dit, la Belgique est un petit pays et, bien qu'un grand nombre de collectionneurs y résident, l'internationalisation croissante du circuit de l'art contemporain n'est pas forcément un atout pour elle. Comme l'explique le galeriste Rodolphe Janssen (dans un entretien au journal *L'Écho* du 20 octobre 2007) :

[il est aujourd'hui] plus compliqué (que dans les années 1980) d'avoir des expositions d'artistes importants sur le marché international en Belgique, car ils n'ont pas besoin d'un petit pays, et puis les collectionneurs belges voyagent! Cela dit, le collectionneur belge achète très rapidement et sait s'enthousiasmer pour les jeunes artistes. Le Belge aime découvrir. [...] Le marché belge n'est pas un marché de marchands, mais un marché de galeristes. Contrairement à New York, il y a très peu de second marché. Par rapport à la France, il y a peu d'implication institutionnelle (vente à des musées, commandes publiques, etc.). (Vincent et Wunderle, 2007: 49)

Cependant, du point de vue de cette enquête, la spécificité de la Belgique francophone sur le plan de la diffusion des arts réside dans le réseau, fort développé, des centres culturels et artistiques divers. Même si tous ces centres n'offrent pas d'activités reliées aux arts plastiques, leur présence sur le territoire participe indéniablement à la vitalité du secteur

⁷¹ Pour plus de détails, voir le site internet du projet : <http://www.le235.ca/fr/art-actuel/>

culturel et artistique en général. Voici des exemples d'institutions intéressantes dont le projet d'instauration associe la collaboration de différentes instances publiques et des énergies citoyennes.

Le projet Recyclart (Bruxelles) : En 1997, la cellule urbanisme de la ville de Bruxelles propose un projet pilote urbain (PPU) à l'Union européenne. Ce projet fut approuvé, et financé dans ce cadre jusqu'en 2001. La mission première de l'association, fraîchement créée, était d'insuffler un second souffle aux bâtiments abandonnés de la station Bruxelles-Chapelle et, par la même occasion, au quartier environnant; via le développement d'un projet d'économie sociale, de réflexion urbaine et de création et de diffusion artistiques. La programmation artistique ne s'est réellement affranchie des années de travaux de rénovation et d'activités ponctuelles qu'en février 2000, lors de l'ouverture officielle, dans le contexte de Bruxelles 2000 (capitale culturelle de l'Europe). Depuis, le mode de fonctionnement s'est professionnalisé et l'organisation s'est forgé son propre visage. Le choix et le contenu des diverses disciplines se sont clarifiés, bien que Recyclart reste souple et perméable aux inspirations nouvelles et insoupçonnées.

L'Orangerie (Bastogne) : Cette entité particulière, constituée en ASBL depuis le 1er janvier 2011, est à la fois un centre d'exposition, de publications et un lieu d'animation culturelle. L'Orangerie occupe un bâtiment mis à la disposition de son équipe par la municipalité. Elle est donc soutenue par la Ville de Bastogne et la Fédération Wallonie-Bruxelles, et entretient un partenariat privilégié avec le Centre culturel de Bastogne. Celui-ci assure la promotion, la médiation avec les publics, l'animation de visites guidées à destination des groupes scolaires et associatifs.

D'autres initiatives particulières essaient sur le territoire belge : l'Observatoire-Maison-Grégoire, dans la région de Bruxelles, un lieu d'exposition où sont reçus des artistes dans l'esprit de créer une installation *in situ* dans cette demeure construite par Henry Van de Velde; le Centre d'art contemporain du Luxembourg Belge qui offre même des bourses à de jeunes artistes de la région; le Malmundarium (à Malmedy); les Brasseurs à Liège, les Lieux-Communs à Namur, pour ne nommer que ceux-là.

En Belgique comme ailleurs, la reconnaissance importante que représente l'acquisition d'une œuvre par un musée public peut constituer, pour les artistes, un tremplin efficace vers une ouverture internationale. Les musées sont nombreux en Fédération Wallonie-Bruxelles : près de 500, dont une majorité émane d'initiatives privées, et dont les missions et collections présentent une grande variété, allant de l'archéologie à l'histoire militaire, en passant par les sciences, les technologies, les arts décoratifs ou l'alimentation⁷². Naturellement, une minorité

⁷² Pour un portrait de l'offre muséale générale en Fédération Wallonie-Bruxelles, on peut consulter le site <http://www.portail.wallonie.museum> (consulté le 10 juin 2013).

de ces musées sont directement consacrés à l'art contemporain ou affichent une politique d'acquisition d'œuvres contemporaines, et leurs budgets restreints ne leur permettent pas d'acquérir des œuvres recherchées d'artistes importants, d'hier ou d'aujourd'hui, sauf pour de rares institutions dont le MAC'S. Ainsi, et contrairement à la situation prévalant en France, l'État et les institutions publiques ne constituent pas une « clientèle » importante pour les galeries.

Un mot sur la Région Flamande

La Flandre représente, depuis fort longtemps, une plaque tournante de l'art « contemporain ». Aujourd'hui encore, plusieurs siècles après l'âge d'or des grands maîtres de la peinture flamande, l'art actuel se porte bien dans cette région, bien que les législations d'austérité économique appliquées depuis quelques années en Belgique flamande de même qu'en Hollande réduisent considérablement les avantages sociaux des artistes.

Par ailleurs, sur le plan de la gestion des affaires culturelles, plusieurs intervenants de l'enquête ont critiqué l'administration de la communauté française, jugée désorganisée en comparaison à son homologue flamand. Pour toutes ces personnes, une partie de l'explication se situe dans la présumée richesse de la Flandre contre l'endémique pauvreté de la Wallonie dont le passé industriel – et très peu orienté vers la culture – leste maintenant le présent d'un taux de chômage important. Sur le plan institutionnel, notons que depuis 1997, l'Autorité flamande s'est dotée d'un Conseil des Arts où sont réunis les Commissions Arts de la Scène, Arts plastiques, Musique, Lettre, Musée et la Commission de l'Architecture et du Design. Sur trente-et-un membres, le Conseil des arts ne compte aucun artiste, un architecte et deux curateurs.

4.5.4 Les médias spécialisés

On trouve un petit nombre de médias spécialisés dans les arts visuels en Belgique francophone. En réalité, seul le magazine *L'Art Même*, émanant directement du Service des Arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles propose une réflexion orientée uniquement sur les arts plastiques, avec une approche d'ailleurs très spécialisée et

intellectuelle. Le MACS (Musée du Grand-Hornu) publie également des cahiers qui tentent de faire le pont entre réflexion pointue et médiation culturelle, un pari plus ou moins bien réussi d'après plusieurs intervenants du milieu. Ces publications institutionnelles sont généralement jugées, y compris par les artistes que j'ai rencontrés, trop spécialisées et difficiles à comprendre.

En 2003, un magazine alternatif, au ton plus populaire, a fait son apparition, *Artenews*, qui a dû fermer ses portes en 2007, est ressuscité en 2010 et a définitivement cessé ses activités en 2013 pour cause de lectorat insuffisant. Parallèlement, de nombreuses micropublications animent le monde de l'art, émanant d'ASBL, de centres d'art autonomes, de maisons d'édition diverses. Notons, dans cette catégorie, *La Pierre d'Alun*, le *Daily Bul*, *Flux News* et *La Part de l'œil*. Il est toutefois important de mentionner que d'autres publications, néerlandophones et parfois anglophones, animent la vie culturelle belge.

Au Québec, on compte un nombre important de revues spécialisées en arts et culture, dont les plus importantes pour le secteur des arts visuels sont *ESSE Art+opinion*, *Inter Art actuel*, *ETC.*. Suivent ensuite *Espace Sculpture*, *CV (photo)* et différents autres périodiques faisant une place aux arts visuels, mais également à la littérature, au cinéma, à la poésie, etc. (*Le Sabord*, *Revue Liberté*, parmi les plus diffusées). Cette abondance de périodiques culturels et artistiques est sans aucun doute un fait surprenant considérant l'étendue modeste du monde de l'art au Québec.

Les grands quotidiens demeurent, au Québec comme en Belgique, un espace important, considérant le lectorat, pour diffuser et critiquer l'art qui se fait. Entre les deux territoires, cependant, la différence est évidente : si, en Belgique, la couverture médiatique des arts visuels apparaît modeste, mais tout de même visible, au Québec, seuls l'hebdomadaire gratuit *Voir* et le quotidien indépendant *Le Devoir* accordent une place régulière aux arts visuels, à raison d'un entrefilet minuscule quelques fois par semaine, sauf exception (par exemple, lors d'une exposition à grand déploiement dans un musée national, les lecteurs auront droit à un cahier spécial). En entretien, la critique d'art de ce grand journal, toujours pigiste après de nombreuses années de services, déplore la réduction jusqu'à la quasi-disparition des espaces de diffusion médiatique accordés aux arts visuels. Tant et si bien qu'elle se sent souvent dans

l'obligation, selon sa façon de concevoir son rôle dans le monde de l'art, d'écrire dans le but principal d'inciter le public à se déplacer pour voir une exposition. Elle déplore se faire alors plus souvent publiciste que critique d'art.

4.6 Le secteur associatif et la représentation professionnelle

4.6.1 Les regroupements professionnels des artistes en Belgique

Puisqu'il n'existe aucun statut légal de l'artiste en Belgique, il n'existe pas non plus d'association professionnelle officielle. Depuis sa création en 1998, SMart.be s'est un peu donné le mandat de défendre les membres des « métiers de la création » en tant que lobby politique, même s'il offre, en activité principale, des services concrets à ses membres. Pour éviter toute apparence de conflit d'intérêts, l'organisme s'est scindé en plusieurs structures autonomes, mais concertées, dont un bureau de recherche, une cellule de lobby et un centre de ressources pour les artistes.

Il existe une autre association, le NICC, surtout actif en Flandre, qui cherche à informer les artistes et à défendre leurs droits. Puisqu'il est très peu présent sur le territoire concerné par mon enquête, il n'est pas étonnant que les artistes rencontrés n'en aient pas fait mention. Un autre organisme, le Conseil National belge des Arts Plastiques (CNAP), organise des rencontres, événements et conférences de manière très ponctuelle. Créé en 1953, le CNAP-Belgique fait partie des membres fondateurs de l'AIAP-UNESCO. Malgré cet historique prestigieux, sa présence actuelle au sein de la communauté artistique est pour le moins discrète. Par ailleurs, une intervenante importante du monde de l'art en Wallonie a mentionné en entretien combien il était difficile de fédérer les artistes en Belgique, particulièrement hors de Bruxelles. Il semble régner une ambiance de forte compétition, parmi les artistes individuels, mais également au niveau des dirigeants des institutions, organisations et autres centres d'art. Ces relations tendues semblent favoriser l'atomisation du milieu.

Autrement, quelques associations et regroupements ponctuels existent, et les communautés artistiques semblent avoir plutôt tendance à se cristalliser autour de lieux, d'événements et de projets stimulants. Par exemple, le Collectif Culture a vu le jour récemment suite aux

compressions budgétaires majeures annoncées dans le secteur culturel. « Refusant la mise en concurrence des différents secteurs culturels et rejetant les mesures d'économie annoncées, « Collectif Culture » s'est créé pour lutter contre toute attaque portée au subventionnement du secteur culturel dans son ensemble⁷³ ». Ces plateformes citoyennes ne sont dotées d'aucun pouvoir spécifique au plan politique, contrairement au RAAV, par exemple, mandaté par la loi québécoise pour défendre les artistes, à l'image d'un syndicat. On peut donc en conclure qu'en Belgique, mis à part les diverses commissions intégrées à l'appareil d'État, la prise de parole des communautés artistiques s'effectue sous la forme du lobby.

4.6.2 La représentation professionnelle des artistes au Québec

Selon la Loi québécoise sur le statut de l'artiste, une seule association professionnelle est officiellement reconnue comme représentante de la communauté québécoise des artistes en arts visuels. Il s'agit du Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV). Créé dans la foulée de l'adoption de cette loi, en 1989, cet organisme a remplacé en les regroupant, cinq associations plus anciennes, qui totalisaient près de 1500 membres à la fin des années 1980 : le Conseil de la sculpture du Québec, le Conseil de la peinture du Québec, le Conseil québécois de l'estampe, le Conseil des arts textile et l'Association des illustrateurs et illustratrices du Québec. C'est en 1992 que le RAAV a été mandaté, suite à un processus d'accréditation, en tant que représentant officiel de l'ensemble des artistes créateurs en arts visuels (membres ou non membres de l'association)⁷⁴. Au niveau fédéral canadien, les artistes sont représentés par la CARFAC, Canadian Artists Representation / Front des artistes canadiens.

⁷³ <http://collectif-culture.be/a-propos/> (consulté le 10 juin 2013).

⁷⁴ Cette accréditation gouvernementale a été contestée jusqu'en appel par l'ADRAV, une association professionnelle émanant de Réseau des centres d'artistes alors au début de son histoire. Minoritaires dans le vaste milieu des artistes de l'époque, esthétiquement à l'avant-garde de la majorité, les membres de l'ADRAV revendiquaient une position très autonomiste par rapport à l'art et n'accordaient pas beaucoup de crédit à la « légalisation » de leur statut. Ils arguaient que l'État n'a pas à décider de qui est un artiste. Cette bataille juridique, longue, coûteuse et hargneuse, entre les deux organisations, différa sans doute la réorganisation du milieu, et laissa des cicatrices encore perceptibles aujourd'hui.

Dans la mission des deux organisations, les droits économiques sont une priorité, c'est-à-dire qu'une grande partie des activités touche la question des conditions de vie, des droits d'auteurs et droits voisins (redevances d'exposition, suite à la revente, etc.)⁷⁵. De même, les séances de formation qu'ils offrent sont principalement orientées vers ces enjeux (fiscalité, succession, organisation financière de la pratique artistique), même si d'autres types de formations, par exemple « Entrer dans l'ère du Web 2.0 » sont également offertes.

Tirée de leur site officiel, cette position de la CARFAC traduit bien l'état d'esprit de ces associations professionnelles :

Nous croyons que les artistes, comme les professionnels d'autres domaines, doivent être rémunérés pour leur travail et recevoir une part équitable des profits générés par ce travail. En tant que voix des artistes canadiens à l'échelle nationale, CARFAC défend les droits économiques et juridiques des artistes et apprend au public à traiter de façon juste avec eux. Ce faisant, CARFAC favorise un climat socioéconomique propice à la production d'art visuel, à la recherche et à la formation du public. (<http://www.carfac.ca/about/>, consulté le 16 décembre 2012)

La représentation professionnelle des artistes : question de légitimité et de crédibilité.

Selon différentes sources et informateurs, le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) ne jouit pas d'une très bonne réputation dans le milieu de l'art de pointe. Lors des entrevues de cette enquête, je n'ai pas directement abordé la question du RAAV, mais aucun des artistes rencontrés n'a mentionné spontanément l'organisme. En comparaison à l'évocation récurrente et positive du réseau des centres d'artistes autogérés, on peut déduire que le RAAV est un organisme pour le moins discret au sein du milieu des artistes en art de recherche.

En poussant l'enquête, on s'aperçoit que, même si bon nombre d'artistes reconnus dans ce secteur de la création sont membres du regroupement, la majorité de ces derniers appartient

⁷⁵ L'expression *droits voisins* est utilisée en Belgique pour évoquer les diverses redevances liées à l'utilisation des œuvres d'art : expositions, publications, etc. Elle évoque également les *droits de suite*, qui permettent (ou permettraient) aux artistes de retirer un petit pourcentage du profit effectué lors de la revente d'une de leurs œuvres sur le second marché. En effet, c'est généralement au moment de l'arrivée sur le marché que le prix d'une œuvre est le plus bas et c'est de cette seule vente dont l'artiste bénéficie. Près d'une soixantaine de pays ont à ce jour légiféré sur ces droits de suite, dont la Belgique.

plutôt au secteur plus traditionnel ou commercial de la production en art visuel. De plus, on constate que les administrateurs du RAAV sont absents de la scène de l'art actuel, ce qui nuit certainement à la réputation de l'organisme. Le coprésident est complètement absent sur la toile (en 2012-2013). Il se dit artiste, mais quiconque ne le connaît pas ne peut en obtenir la preuve en inscrivant son nom dans un moteur de recherche, ce qui s'avère problématique dans la mesure où le web est devenu la vitrine privilégiée pour quiconque veut faire connaître et reconnaître sa pratique artistique.

Une absence de visibilité sur le web (pas de site personnel dédié à la pratique artistique, pas de présence sur le site d'une galerie ou d'un centre d'artistes, aucun référencement dans des annonces d'événements comme les expositions dans les Maisons de la culture ou les institutions publiques) est presque impossible lorsqu'une pratique artistique est active. Par ailleurs, cette absence virtuelle rend difficile la reconnaissance de soi-même et de son œuvre par les pairs. Même si l'on affirme avoir exposé, il est difficile, sans preuves ni traces, d'acquérir une crédibilité parmi les artistes qui sont impliqués dans le milieu de la production et de la diffusion en art actuel. En ce qui concerne cet administrateur coprésident du RAAV, on est donc en droit de se demander s'il répond aux autres critères de professionnalisme tel que stipulé dans la loi S.32, outre celui d'appartenir à une association professionnelle.

Quant à l'autre coprésidente, elle est absente du réseau de l'art l'actuel. Cependant, elle a exposé de temps à autre entre 1985 et 2004, surtout dans des lieux marginaux, sauf durant ses années de maîtrise (1993) où sa présence sur la scène montréalaise est plus palpable (d'après son CV). Par ailleurs, quelques images sont visibles sur son site personnel (dernière mise à jour en juin 2004), non datées, ce qui nuit, encore une fois, à sa crédibilité professionnelle.

Bref, si le RAAV a un problème de réputation au sein du milieu de l'art actuel, ce conseil d'administration ne semble pas bien placé pour remédier à cette situation. Cependant, il est possible que ce conseil représente bien la majorité des membres du RAAV dont la pratique se déroule dans des lieux moins « sélects » et parfois à la limite du modèle de l'artiste amateur.

Dans ce cas, l'existence de cette association professionnelle s'avère justifiée et pertinente, compte tenu de la diversité des expériences des artistes créateurs du Québec⁷⁶.

Du point de vue de la représentation des artistes, on peut constater que, bien que ce ne soit pas son mandat légal, le RCAAQ joue un rôle considérable dans la revendication sociale et la représentation des artistes. Au Québec, depuis la création du RAAV et son accréditation en tant que seule instance légitime de représentation des artistes en arts visuels, les conflits ressurgissent régulièrement. Si beaucoup d'artistes sont membres du RAAV, plusieurs autres y sont totalement indifférents, considérant qu'il s'agit d'une organisation peu rassembleuse (selon une enquête récente et non encore rendue publique). D'autant plus que « l'autre faction » de la communauté artistique est proche du Réseau des Centres d'artistes autogérés du Québec et que ce réseau se trouve, en tant que regroupement de diffuseurs, en conflit direct avec le RAAV au sujet des droits d'auteurs et des droits d'exposition, sur le modèle du conflit de travail « syndical ». Le problème peut se résumer ainsi : le RCAAQ ne voit pas du tout ses relations avec les artistes comme des relations de travail, et pour cause. Les centres d'artistes sont avant tout, dans leur mission, des structures de partage et de rencontre pour leurs artistes membres, à la différence des diffuseurs privés comme les galeries, même si dans certains cas, les nuances s'avèrent minimes. Bien que plusieurs administrateurs de centres d'artistes soient des artistes à temps très partiel ou des professionnels de la gestion culturelle, leur affiliation et leur proximité avec la communauté des artistes sont indéniables. Néanmoins, certaines pratiques en cours dans ce réseau demeurent questionnables du point de vue des conditions professionnelles de la pratique artistique, dont, pour ne nommer que ces éléments, les cachets d'exposition « divisés » entre les artistes participants à une exposition

⁷⁶ Parmi les associations qui ne concernent pas vraiment les artistes dont il est question dans cette enquête, notons l'existence de l'Académie internationale des Beaux-Arts du Québec qui anime, chaque année, son Gala international des arts visuels Sons et Lumières. Le périodique *Magazin'art* semble plutôt lié au réseau de cette organisation. Nous avons aussi repéré sur la toile le Conseil des artistes québécois, un organisme plutôt inconnu. Avec une structure de membership complètement libre (sans sélection), l'organisme peut tout de même se targuer de « représenter » les intérêts de plus de cent artistes. Cet organisme s'occupe surtout, une fois par année, d'organiser un Festival d'art érotique dans un lieu non officiel (comme le Musée Juste pour Rire, à Montréal) et de présenter une exposition lors de salons thématiques (Salon de l'érotisme, etc.) à travers le Canada, sur appel de dossiers. Comme il est de coutume pour ce type d'organisme non subventionné, les artistes désireux de participer doivent s'engager à déboursier les frais qu'implique l'exposition de leurs œuvres. Ces organisations ne bénéficient d'aucune crédibilité (ou reconnaissance) dans le milieu de l'art de pointe.

collective ou les différents encans-bénéfice où l'artiste retire, dans bien des cas, un montant minimal pour la vente de son œuvre.

Sur le plan financier, ces centres obtiennent des budgets importants provenant de subventions, et d'autres sommes issues d'activités de financement dont les cotisants principaux sont les artistes eux-mêmes – soit en tant que participant à l'activité, soit en tant qu'artiste qui cède une œuvre à très bon prix dans le cadre, par exemple, d'un encan-bénéfice. Ces centres offrent beaucoup de services aux artistes membres, mais ceux-ci sont rarement gratuits : par exemple, le membership et l'usage des ateliers de production à l'heure ou à la journée, impliquent des sommes suffisantes pour que, souvent, un cachet d'exposition soit totalement dépensé en frais de production au sein du centre lui-même ou d'un autre centre du réseau. Certains de ces centres disposent désormais d'installations et de moyens considérables et l'on peut se questionner sur la répartition des bénéfices entre leurs artistes membres et leurs travailleurs, de moins en moins artistes par ailleurs, et jouissant souvent d'emplois confortables ou de carrières enviables dans le monde de l'art en tant que commissaires, auteurs, professeurs, techniciens, etc. Est-il nécessaire d'ajouter, encore une fois, que le seul travail non assurément rémunéré de cette chaîne de production est celui de l'artiste créateur? Une des artistes rencontrées dans l'enquête, ayant occupé longtemps un emploi dans un centre d'artistes, en soulignait néanmoins les conditions difficiles, pas tant par rapport à la rémunération qu'à l'organisation du travail et aux aspects relationnels. Ainsi, du côté du RCAAQ, une réflexion est sans doute à mener sur une certaine forme d'institutionnalisation en cours, dont les effets ne sont pas nécessairement négatifs, mais semblent mal assumés à différents égards.

À plusieurs occasions au cours de cette enquête, j'ai pu observer la tension palpable entre la direction du RCAAQ et celle du RAAV. Pourtant, l'association officielle (le RAAV), imparfaite à plusieurs égards et probablement en déficit de crédibilité auprès du milieu de la jeune création, ne fait qu'assumer le rôle qui lui a été confié par la loi, produisant des avis pertinents et effectuant des représentations utiles auprès des instances gouvernementales. Les avancées que tente d'obtenir le RAAV sur le terrain des conditions de vie et de pratique des artistes rejailliraient, sans aucun doute, sur tous les artistes du Québec, et pas seulement sur les membres du RAAV.

Au tournant de l'année 2012, les deux organisations que sont le RAAV (Regroupement des artistes en arts visuels) et le RCAAQ (Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec) se sont affrontées sur la place publique autour d'un nouveau programme de financement aux arts. Il s'agit d'un cas exemplaire de divergence des visions au sein du milieu artistique et c'est pourquoi je prendrai le temps d'exposer cet événement.

À la suite d'une recommandation du RAAV qui, faut-il le rappeler, est l'organisme légalement mandaté par le gouvernement pour effectuer ce type de recommandation, le Ministère a décidé de mettre sur pied un nouveau pôle de financement pour les artistes en arts visuels, en dehors des programmes du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). Pour la première fois, des budgets consacrés aux artistes en arts visuels ne passeraient pas par le CALQ, mais bien par la Société de développement des entreprises culturelles, la SODEC, responsable de ces nouveaux fonds et de leur attribution, ayant pour objectif l'amélioration des conditions matérielles de la production artistique. En effet, dans les programmes actuels du CALQ, aucun financement n'est prévu pour l'immobilisation, l'achat d'un équipement spécifique comme un système d'aération, ou la construction d'un site internet, par exemple. Le programme de la SODEC vient donc pallier un manque du côté de ces ressources essentielles.

Cependant, un conflit a surgi où l'on se serait attendu à un consensus : le RCAAQ, outré, a clamé par le biais de lettres ouvertes son désaccord à l'égard de la mise sur pied de ce programme. L'argumentaire de l'organisme comportait deux dimensions principales. La première concernait l'implication de la SODEC dans le financement des arts : cet organisme étant voué au développement des « entreprises culturelles », la direction du RCAAQ émettait la crainte que la pratique artistique soit ainsi considérée en terme de rentabilité et d'efficacité entrepreneuriale, reprochant au RAAV d'entretenir cette vision erronée.

En tentant d'inscrire les notions d'industrie et d'entrepreneuriat comme critères d'évaluation en lieu et place du mérite artistique, l'association d'artistes [le RAAV] opère un glissement vers ce qui nous apparaît être un changement majeur des lignes directrices des programmes en vigueur. Comment évaluera-t-on la prise de risque, ce qu'est l'expérimentation, si cette dernière est désormais liée à l'augmentation de la productivité ou à la croissance d'une petite entreprise? Si cela advenait, les répercussions se feraient immédiatement sentir au niveau du financement de la recherche et de la création, traditionnellement soutenu par le Conseil des arts et des lettres du Québec. Pareil scénario entraînerait une action publique concertée de la part du milieu. D'autre part, les déclarations du RAAV démontrent clairement une

méconnaissance du milieu de l'art contemporain, de son fonctionnement intrinsèque; le mérite artistique détermine la valeur de l'oeuvre et en constitue la référence, ce dont l'association fait fi. Penser la réussite artistique hors de cette économie équivaut en d'autres termes à envoyer un bien mauvais signal aux artistes quant au développement de leur carrière, leur faisant miroiter qu'ils pourront la bâtir de façon isolée. (Réseau art actuel, 2010)

Ainsi, la seconde dimension de l'argumentaire du RCAAQ concerne nommément le « mérite artistique ». Pour la direction du regroupement, ce programme évacuait les critères proprement artistiques qui prévalent dans les mécanismes d'attribution des bourses du Conseil des arts, en donnant la priorité à des critères typiques du « mérite entrepreneurial ». « En ce sens, nous questionnons d'autant plus l'ouverture d'un second guichet; en prétextant desservir tous les artistes, ce dernier prend plutôt les allures d'un "salon des refusés"... » (*Ibid.*) Difficile, ici, de ne pas entendre la défense du RCAAQ comme celle émanant d'une instance se considérant détentrice de la vérité sur l'excellence artistique, avec tout ce que cela rappelle de l'attitude typique d'un certain académisme du temps passé – la référence au « salon des refusés » est, pour le moins, maladroite, surtout quand l'histoire a donné raison aux « refusés » en question... Quoi qu'il en soit, et en dehors de toute considération sur la nature des œuvres d'art dont il pourrait être question, il est intéressant de constater que les centres d'artistes, fondés à l'époque sur une volonté de rupture à l'égard du marché et des institutions officielles de l'art, ont acquis aujourd'hui le rôle d'instances de légitimation par excellence, diffuseurs privilégiés de l'art actuel « méritoire ».

Avec la première édition de ce programme d'aide aux artistes de la SODEC, la poussière et retombée : la catastrophe annoncée n'a pas eu lieu et le RCAAQ a complètement abandonné ce dossier, concédant que de nouveaux budgets ne font, finalement, pas de tort au milieu. Il est à noter que les artistes ayant obtenu les premières bourses de la SODEC sont plutôt loin de faire partie du « salon des refusés » de l'art actuel québécois : il s'agit plutôt d'artistes reconnus, tant par les centres d'artistes que par d'autres structures importantes, comme les galeries de pointe et les musées.

Ainsi, si des organismes existent qui prennent publiquement la parole pour défendre les artistes et militer en faveur de l'amélioration de leur condition, il est évident que des tensions importantes minent l'image publique de la communauté artistique, aussi justifiées que soient ces tensions. En effet, alors qu'on a pu constater, en Belgique francophone, que les activités

et prises de position de SMart.be ne font pas non plus l'unanimité parmi les artistes, la situation québécoise semble encore plus explosive. Il en devient ainsi difficile d'utiliser l'expression « la communauté artistique » tant les participants de ces réseaux se distinguent à de multiples égards.

4.7 Quelques remarques comparatives

4.7.1 Commentaire général sur les conditions de vie des artistes au Québec et en Belgique francophone

D'une façon globale et dans une perspective comparative, on peut dire que la situation belge a connu un tel renversement avec les nouvelles directives de l'Office national de l'emploi (ONEM) en 2011, qu'il est désormais raisonnable de considérer que la situation des artistes en Belgique n'est désormais (si elle l'a déjà été) pas plus enviable que celle des autres pays. En effet, les artistes plasticiens belges ont non seulement perdu, pour plusieurs d'entre eux, leur accès au « chômage artiste » (le « statut d'artiste » de l'ONEM), mais, s'ils sont d'office assimilés au régime des travailleurs indépendants, le coût de la protection sociale obligatoire est très élevée. La majorité choisira sans doute de demeurer chômeur régulier afin de bénéficier de quelques allocations, mais devoir, en contrepartie, démontrer constamment leurs efforts de recherche d'emploi et leur disponibilité pour le marché du travail. Il s'agit, il faut le dire, de la situation dans laquelle se trouvait déjà la majorité des artistes en arts visuels, c'est-à-dire tous ceux qui n'arrivaient pas à démontrer les prestations requises pour la reconnaissance du « statut d'artiste ». Au final, il y a fort à parier que cette obstination institutionnelle à ne pas statuer sur la situation d'emploi des artistes, dans le contexte des cadres légaux déjà en place en Belgique, ne fait qu'encourager les prestations au noir.

Quoi qu'il en soit, cette nouvelle interprétation de la loi par l'ONEM n'a pas terminé de faire parler d'elle, puisqu'il s'agit indéniablement d'un recul pour les conditions de vie des artistes en arts visuels. Ces événements ont d'ailleurs donné lieu à une mobilisation importante des milieux artistiques, dans laquelle l'absence remarquée des plasticiens étonne, puisqu'ils sont tout de même les plus généralement touchés par cette mesure. Il s'agit d'une nouvelle preuve

de l'atomisation de ce secteur, où la solidarité professionnelle est plus que rarement visible sur la place publique.

Le nœud du problème tient à la méconnaissance et la non-reconnaissance de la réalité professionnelle des artistes. En effet, en considérant le travail créateur, c'est-à-dire en comptabilisant le *travail* accompli en amont de l'œuvre, que celle-ci soit plastique et implique d'importantes ressources matérielles, financières et temporelles, ou performative et nécessite de multiples heures de répétition, on ne verrait plus les artistes de la même manière. Devant l'État, l'artiste est considéré comme quelqu'un « qui ne fait rien » et qui acquiert, soudain, un gros montant d'argent suite à la vente d'une œuvre ou au paiement de ses représentations, ce qui ne reflète pas la réalité du travail créateur.

À cette situation, le chômage « palliatif » n'est certainement pas une solution durable. Les artistes belges se sont habitués à une situation confortable qui leur est aujourd'hui retirée, avec l'insulte supplémentaire d'une non-reconnaissance du caractère professionnel de leur occupation.

[À l'ONEM], ce n'est pas un vrai métier. Tous mes amis qui ont essayé de défendre le statut d'artiste se sont fait éjecter de l'ONEM. Il y a une chasse au chômeur, donc... Ils confondent les personnes qui sont chômeurs depuis 20 ans, qui sont très contents et qui ne foutent rien, avec ceux qui sont momentanément chômeurs parce qu'il n'y a pas d'autres statuts. Artiste, en Belgique, c'est chômeur, c'est la même chose. Ça veut dire paria de la société. Tu es quand même un sale chômeur. (B2)⁷⁷

L'ONEM n'accepte plus, par exemple, que le montant reçu par un artiste pour la vente d'une œuvre en galerie soit transformé en jours de travail par un contrat intermédiaire émis par SMart.be ou un BSA. C'est donc dire que, pour cet artiste, son travail devient « détaché » de son revenu, le temps de travail n'étant reconnu nulle part alors que le revenu doit tout de même être déclaré aux fins d'impôts : il s'agit d'une affirmation implicite, de la part de l'institution, que l'argent de l'artiste lui « tombe dans les poches » sans effort. De plus, puisque l'accès au chômage, même ordinaire et dégressif comme celui auquel tout Belge a droit – c'est-à-dire en dehors des dérogations propres aux artistes – dépend de la reconnaissance de certains jours de travail, l'artiste qui poursuit son activité artistique à temps plein ne peut plus y avoir accès. Il se retrouve donc dans la même situation que les

⁷⁷ Se référer à l'Annexe 1 pour des informations sur les sujets rencontrés lors de l'enquête de terrain.

artistes québécois ou français, qui n'ont pas accès à la caisse de chômage n'étant pas salariés ou n'occupant pas une activité rémunératrice « assurable », c'est-à-dire impliquant le paiement d'une cotisation automatique à la caisse d'assurance-chômage.

Ce qui semble plus problématique, c'est l'affiliation automatique de l'artiste créateur (dont le plasticien) au statut d'indépendant. La possibilité dont bénéficiaient ces artistes de transformer leurs revenus ponctuels en jours de travail, leur donnait accès à la sécurité sociale des salariés, donc à un coût probablement moindre que sous le régime indépendant. De plus, comme l'explique un des artistes rencontrés, la situation occupationnelle atypique et changeante des artistes rend la gestion d'un statut d'indépendant fort complexe sur le plan bureaucratique :

Pour être travailleur indépendant, tu dois t'inscrire à un paquet d'endroits, de ministères, tout ça, et ils te prélèvent d'office, tous les trois mois, 600 €, d'office. [Ma conjointe, artiste,] elle l'a fait au début, mais là ce n'était pas possible, on n'arrivait pas. Après ça, tu as un contrat, et là ils veulent te payer, alors il faut que tu t'inscrives comme salarié, que tu te désinscrives de tout ce à quoi tu t'étais inscrit, pour te réinscrire... C'est ingérable. Donc, on est chômeurs, inscrits à la SMart pour certains contrats, et je passe certains contrats comme travailleur canadien, parce que là, tant pis. (Q12)

4.7.2 Le statut juridique des artistes

Alors qu'en Belgique, aucune législation n'établit la définition et le statut juridique d'un artiste professionnel, le Québec dispose d'une loi provinciale et le Canada, d'une loi fédérale, cohérentes, qui définissent légalement l'artiste professionnel.

Cependant, au point de vue du *statut social*, aucune spécification ne s'applique aux artistes : ils sont soit employés, soit travailleurs autonomes, le second cas de figure étant plus généralisé. Notons qu'au Québec, un individu peut déclarer des revenus d'emploi ponctuels (contrats salariés) même s'il est un travailleur autonome. C'est le cas de la plupart des artistes, artisans, travailleurs du spectacle, consultants, pigistes et petits entrepreneurs, entre autres. Tous ces travailleurs dépendent du même régime fiscal et, puisqu'ils ne paient pas de cotisation à la caisse de l'assurance-emploi (à moins d'un contrat dans le secteur public ou parapublic), ils n'ont généralement aucun droit au chômage. Le reste des indemnités accessible par un régime de sécurité sociale (assurance invalidité, assurances

professionnelles, etc.) doit être assumé d'une façon privée et n'est pas obligatoire. Bien peu d'artistes, du moins chez les plus jeunes, cotisent dans un régime privé d'assurance invalidité.

En Belgique, les travailleurs non salariés, dont la plupart des artistes, n'ont pas beaucoup de choix et sont souvent contraints d'intégrer le régime des travailleurs indépendants pour lesquels la cotisation de sécurité sociale est obligatoire et plutôt onéreuse (environ 600 € tous les trois mois). Cependant, ces travailleurs peuvent accéder au chômage en cas de besoin et sont assurés contre un certain nombre de malchances : accidents, invalidité, perte de capacité à travailler, etc. Le système belge apparaît plus complexe au point de vue bureaucratique, avec un grand nombre d'instances en interaction avec chaque travailleur, mais les possibilités offertes par ce système, particulièrement concernant l'accès aux prestations de chômage et aux indemnités, le rendent plutôt avantageux.

L'absence, en Belgique, d'une reconnaissance légale des artistes et de leur réalité professionnelle permet, pour l'instant, une grande latitude d'action pour les organismes intermédiaires. Par exemple, SMart.be, qui défend, sous l'appellation « métiers de la création » un ensemble de professionnels très diversifié, tire un certain profit de ce flou. Paradoxalement, en revendiquant publiquement, par exemple, que les graphistes sont des artistes, SMart.be participe au brouillage des frontières qui empêche de saisir les spécificités professionnelles des artistes créateurs (qui « travaillent pour leur propre compte », comme le stipule la loi québécoise sur le statut de l'artiste), tout en perpétuant une interprétation « normative » de l'identité d'artiste : on joue sur la valeur symbolique du travail créateur, mais dans ce jeu, l'appellation d'artiste devient seulement une manière de reconnaître la part prépondérante de la créativité dans l'activité professionnelle – comme c'est le cas des graphistes, éclairagistes, etc., qui, bien qu'agissant dans le cadre d'une création, souvent artistique, ne sont pas impliqués dans le même processus créatif qu'un sculpteur ou un peintre indépendant, professionnel. Cela ne va pas sans créer certaines contradictions :

Et l'ONEM a par ailleurs des difficultés à admettre la nature « artistique » de certains métiers et que *des graphistes, par exemple, sont aussi des artistes*. Ce que nous défendons, évidemment! [Et plus loin :] *Les artistes au sens d'une définition usuelle (auteurs d'une*

*œuvre originale protégée par le droit d'auteur, ou interprètes d'une œuvre artistiques) et les techniciens forment plus que la majorité des affiliés : la quasi-totalité.*⁷⁸

Dans le cas des graphistes, la situation n'est pas très claire : si un graphiste travaille pour le compte d'un donneur d'ordre, ce qui est généralement le cas, le fruit « visuel » de son travail ne lui appartient plus et ne lui rapporte pas de droits d'auteurs. C'est précisément ce pour quoi on le paie : concevoir un logo, une identité visuelle, une publicité, etc., pour un client qui l'utilisera à sa guise, sans verser constamment au graphiste une redevance sur l'utilisation de son œuvre. Par ailleurs, au niveau philosophique, peut-on affirmer, d'une part, qu'une action ou un objet créé – ou assemblé – dans un but autre que celui d'être une œuvre d'art est effectivement une œuvre d'art? D'autre part, comment comprendre, à l'échelle de la société, qu'un individu ne produisant pas d'œuvres d'art est un artiste professionnel, sinon par le détour d'une « identité d'artiste » qui serait alors indépendante de l'activité productive – ce qui entraîne beaucoup de problèmes, car strictement *n'importe qui*, quelle que soit son activité quotidienne, peut alors revendiquer cette identité?

Ce que l'on perd, dans ces confusions à la fois sémantiques et pratiques, c'est la spécificité, encore une fois, de l'expérience quotidienne des artistes créateurs dans leur vie professionnelle, voire sur le plan de leurs conditions de vie. Un romancier qui cherche un éditeur, un peintre qui vend ses tableaux dans une galerie ou même un sculpteur qui répond à un appel d'offres pour un projet d'art public, ne procèdent pas de la même façon pour faire advenir la production, ne subissent pas le même type d'insécurité et ne confrontent pas les mêmes difficultés d'intégration sociale, qu'un graphiste qui va d'un contrat à l'autre, qui travaille, même s'il est dans l'insécurité, à partir d'une commande lors d'une entente de travail. Si, dans une période sans contrat, il travaille pour lui-même sur son porte-folio, ces réalisations ne sortiront que très rarement de son espace privé et il pourrait aussi bien décider d'occuper son temps à autre chose. L'artiste créateur est toujours la seule locomotive de sa chaîne de production : c'est presque toujours, sinon toujours, en l'absence d'une entente contractuelle préalable qu'il se met au travail. Travailler sans aucune garantie de rétribution monétaire de ce temps de travail est *constitutif* de son activité professionnelle.

⁷⁸ Extraits du site internet de SMart.be : <http://blog.smartbe.be/lhebdomadaire-marianne-belgique-enquete-sur-smart/#more-4469>, consulté le 9 juillet 2013.

4.7.3 Les aides publiques à la création

En Belgique comme au Québec, les aides publiques constituent des accompagnements essentiels à la création. Cependant, des différences importantes distinguent les deux territoires sur cette question.

Au Québec, les systèmes d'aides publiques sont très connus de la communauté artistique et, bien que le financement lui-même ne soit pas si accessible puisque l'écrasante majorité des candidats à une bourse ne l'obtiennent pas, il n'en reste pas moins que les mécanismes de sélection et d'attribution ne sont un mystère pour personne. Au contraire, on a remarqué que règne en Belgique un certain brouillard, possiblement entretenu par l'institution elle-même qui craint les débordements, à l'égard des possibilités de financement. À vrai dire, il n'y a pas de système formellement organisé de soutien à la création : tout passe par l'étude de dossiers au cas par cas, par des instances diverses.

Une autre différence marquante concerne les jurys d'attribution des aides financières publique. Au Québec, le principe du jugement par les pairs est établi et complètement accepté, même si ses effets négatifs donnent toujours lieu à des contestations, comme il en sera question dans quelques paragraphes. En Belgique, ce type de mécanisme semble particulièrement rare. Les pouvoirs accordés à la CCAP (Commission consultative des Arts plastiques) font en sorte que les décrets concernant le secteur, les budgets importants dévolus aux grandes institutions, les aides ponctuelles aux organismes du milieu et les subventions aux individus passent par le même comité, sur lequel un seul artiste professionnel siège aux côtés d'une quinzaine d'autres personnes d'horizons divers.

Finalement, on remarque de plus en plus, au Québec (et au Canada) un changement d'orientation dans les exigences requises en vue de l'obtention d'une subvention : la vision entrepreneuriale de la création artistique semble prendre de plus en plus d'importance. En Belgique, cette manière de concevoir le travail artistique apparaît paradoxalement plus présente au sein des organismes qui défendent les artistes – comme SMart.be ou l'asbl iles – que chez les subventionnaires.

Sur le plan des politiques culturelles, on peut noter avec Alain de Wasseige (2006) que l'aide à la création artistique, que ce soit au Québec ou en Belgique francophone, emprunte essentiellement deux canaux : l'aide directe à la production d'œuvres et l'aide à la diffusion. Cela se fait, tel que mentionné plus haut, par l'octroi de bourses ou de résidences d'artistes pour ce qui est du volet *production* et par le soutien aux projets d'exposition ou aux organismes pour le volet *diffusion*. Comme le souligne l'auteur, fin observateur de ces politiques, cette orientation laisse dans l'ombre une dimension fondamentale du travail artistique. D'une façon générale, son observation vaut également pour le Québec, bien que les disparités d'attributions des budgets entre les deux volets y soient moins marquées qu'en Belgique francophone.

Lorsqu'on pose les questions de création, que constate-t-on comme problème? Que rien ou presque rien n'est imaginé en amont de la création. Ainsi, à la différence de nombreux pays européens, il n'y a chez nous aucune politique publique systématique en matière d'ateliers d'artistes et de salles de répétition. Il s'agit là d'une politique d'aide indirecte, indispensable au développement de la création, particulièrement en cette période d'augmentation importante des loyers, notamment dans les grandes villes et dans leur environnement immédiat. (De Wasseige, 2006: 112-113)

Parallèlement, l'auteur souligne aussi l'absence de mesures concernant la recherche artistique (toujours en amont de la création), l'aide à la gestion administrative d'une carrière artistique et l'organisation des professions. En effet, on peut constater que ces dimensions de la pratique artistique ne sont jamais supportées par l'État, y compris par le biais des programmes de formation artistique qui demeurent assez muets sur ces enjeux très terre-à-terre. En Belgique, SMart.be, de même que certaines asbl comme l'asbl iles, à Scharbeek, offrent un support de cet ordre aux artistes moyennant leur cotisation (dans le cas de SMart.be) ou un léger débours lors de formations particulières. Au Québec, les regroupements comme le RAAV ou le RCAAQ dispensent également à leurs membres des formations diverses sur ce type d'enjeux, parmi d'autres formations plus techniques, par exemple.

La contestation des subventions artistiques : le cas du Québec

La présente enquête a révélé qu'une attitude détachée à l'égard des aides financières ou des reconnaissances de toute sorte est plus que rare, au Québec comme en Belgique. Est-il besoin

d'ajouter que, pour continuer une pratique artistique aujourd'hui, il faut une dose certaine de confiance en soi, en son travail, ce qui implique donc de ne *jamais* comprendre pourquoi le jury n'a pas jugé son dossier comme étant le meilleur.

Dans le grand public, des exigences contradictoires pèsent sur la réputation et la légitimité des artistes : soit qu'on leur reproche de faire des manigances pour obtenir quelque argent public ou pour plaire à l'auditoire en effectuant de méprisables compromis artistiques, soit qu'on critique leur hermétisme, leur arrogant désir d'autonomie ou l'impopularité de leurs démarches créatives. Les artistes des deux territoires de l'enquête ont soulevés ces préoccupations. Ainsi, les instances publiques qui accordent les aides à la création se retrouvent inmanquablement sous le feu de la critique. Je donnerai ici l'exemple du Québec, sans entendre que le même genre de contestation n'a pas lieu en Belgique.

Le Conseil des arts et des lettres du Québec affronte en permanence l'insatisfaction des communautés artistiques, toujours trop peu ou mal supportées, mais également les foudres de plusieurs commentateurs de l'actualité pour qui l'argent des contribuables ne devrait pas servir à faire vivre les artistes incapables de trouver, par ailleurs, un marché pour leur œuvre. En 2004, Robert Yergeau (aujourd'hui décédé), alors professeur au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, publie un essai intitulé *Art, argent et arrangement : le mécénat d'État*. Dans les premières pages, l'auteur annonce qu'il analysera finement les rouages de ces « usines à jugements littéraires » que sont les instances subventionnaires canadiennes et québécoises.

Dès lors, le CAC [Conseil des arts du Canada] et le MAC [ministère des Affaires culturelles du Québec] allaient instituer des « académies invisibles⁷⁹ » (comité consultatifs, jurys de pairs), dont les jugements de valeur, débouchant sur l'attribution ou le refus de milliers de bourses, l'approbation ou le rejet de milliers de projets constituent la face cachée de l'histoire littéraire depuis les années soixante. (Yergeau, 2004: 9)

Si la démonstration du professeur Yergeau convainc qu'il y a bien un réseau d'acteurs dotés d'une grande influence sur ce qui transparaît publiquement de la production artistique du Québec, elle n'ouvre que de façon très limitée sur des alternatives de fonctionnement. En effet, à partir du moment où l'on décide socialement de confier ces choix à des jurys de pairs,

⁷⁹ L'auteur reprend une expression de Philippe Urfalino, mais dans un sens différent.

et *a fortiori* lorsque le monde de l'art est fortement structuré par des institutions autogérées par des artistes comme le sont, par exemple, les centres membres du RCAAQ, et qu'il s'agit somme toute d'une population restreinte, on ne peut que s'attendre à certains « effets de réseaux ». Ces effets passent par plusieurs canaux : la notoriété cumulative, l'« ubiquité professionnelle » qui fait qu'un même artiste, durant la même période, peut se retrouver actif dans plusieurs structures différentes (centres, jury, table de consultation, etc.), ou encore les phénomènes de starification et un certain vedettariat qui rend la collaboration avec certaines personnes souhaitable, parce que profitable par association. Ces différents phénomènes mériteraient sans doute d'être étudiés de plus près, ce qui n'est pas l'objet de cette enquête.

Gagné de haute lutte par la communauté artistique, l'octroi des subventions par des jurys de pairs continue néanmoins de poser certaines questions. Reconnu *a priori* comme le régulateur idéal, il n'est que très rarement remis en question. Pourtant, comme le souligne Yergeau :

Dès lors, dans cette dynamique concurrentielle, fondement de la reconnaissance institutionnelle, comment croire que le jugement des pairs ne soit pas subsumé, de façon plus ou moins consciente, dans un rapport conflictuel inévitable où l'on mesure le travail créateur des autres à l'aune de son propre travail? (Yergeau, 2004: 229)

Il s'agit certainement du problème le plus sérieux et pourtant irréductible d'un fonctionnement par jury de pairs. Lorsqu'on lit, par exemple, les bilans du programme d'intégration de l'art à l'architecture, on constate la surreprésentation de certains artistes durant quelques années, tant du côté des œuvres choisies que du côté des « experts » participant à l'évaluation des dossiers. D'ailleurs – pour se permettre une observation de l'ordre du sensible – cela se voit dans le mobilier urbain. Par ailleurs, la sélection des jurys par les fonctionnaires du CALQ demeure un processus déterminant et peu explicité : on vise une représentativité par discipline, génération et provenance géographique, mais on n'est évidemment pas à l'abri des variations de goûts et de parti-pris des jurés, ni des effets de réseaux qu'on tente pourtant d'éviter.

Le système des bourses à la création, au Québec comme ailleurs dans le monde, demeure une excellente façon de soutenir la création de pointe. Cependant, comme le souligne Pierre-Michel Menger dans plusieurs publications, le danger est d'en faire un système de rentes qui, au lieu de favoriser la diversité et la circulation au sein du milieu, maintient les ressources

entre les mains de quelques chanceux. Même si la situation n'en est pas là, il faut tout de même mentionner que certains artistes québécois et belges peuvent presque être considérés comme des « abonnés » aux aides publiques : un des membres de notre corpus reçoit une bourse chaque année depuis dix ans, et il s'agit d'un jeune artiste. Pour certains créateurs chevronnés, la situation est encore plus troublante, car il devient difficile pour un jury, formé ou non d'artistes, de *refuser* une bourse à un créateur jouissant d'une grande reconnaissance à la fois nationale et internationale : lorsque le dossier est objectivement excellent, il n'existe pas de critères du type « laisser la chance à d'autres » auquel un jury pourrait faire appel!

Encore une fois, ces systèmes font ressortir le caractère fort compétitif des carrières artistiques et l'on peut constater que les mécanismes de financement public sont loin d'en amoindrir les impacts, bien au contraire. La compétition a tendance, en effet, à s'accroître, avec la diminution des budgets accordés à ces bourses ou la stagnation des montants conjuguée à l'extension des domaines bénéficiaires, ce qui fait en sorte que plus de gens se partagent la même enveloppe, voire une enveloppe de moins en moins garnie.

CHAPITRE 2 : L'ENQUÊTE

Ce chapitre rendra compte de l'ensemble des conversations issues d'une quarantaine d'entrevues réalisées entre 2009 et 2012 dans les mondes des arts visuels au Québec et des arts plastiques en Belgique. Il s'agit, en quelque sorte, d'un récit polyphonique où chacun aura laissé sa trace, sa musique. Dans la perspective d'une approche pragmatiste, l'interprétation ne peut se passer de laisser parler celui que l'on interroge dans le but de comprendre sa situation. C'est pour cette raison que les citations tirées des entretiens occupent une grande place : j'ai choisi de laisser porter la parole de ces artistes et intervenants jusqu'à mes lecteurs, comme si l'on entendait simultanément ce que chacun avait à dire sur les sujets traités. Ce fut ma perspective d'écriture pour relater ce terrain très riche, en articulant description et interprétation.

De ce terrain de recherche ont émergé des caractéristiques partagées, des constantes de la pratique artistique aujourd'hui, de même que les principales dimensions de cette pratique où se repèrent les plus grandes disparités et les plus diverses idiosyncrasies. Par ailleurs, les résultats de cette enquête offrent l'occasion de revisiter, à la lumière d'un contact privilégié avec la réalité quotidienne et le discours vivant des artistes en arts visuels, les théories et modèles traitant du statut et de l'identité de l'artiste dans l'histoire des idées et dans l'actualité académique.

La forme de l'enquête comporte deux dimensions analytiques à réconcilier : la dimension *description et interprétation des pratiques* où l'on brossera un portrait d'ensemble des propos recueillis lors des entretiens en les présentant par sujet; la dimension *analyse de l'ethos artiste* où il faudra retourner à une lecture personnalisée des entretiens pour y repérer des cohérences internes et des types de pratique significatifs, indicatifs de leur réalité actuelle. Le présent chapitre se concentre sur le premier moment, alors que le troisième chapitre élabore plus avant les propositions analytiques sur l'*ethos* artiste.

La démarche de cette enquête se rapproche beaucoup de celle de Léon Bernier et Isabelle Perrault dans *L'artiste et l'œuvre à faire* (1985, IQRC), malgré la différence non négligeable de n'avoir pas procédé selon l'approche biographique. En effet, comme l'ont fait ces auteurs, c'est à même les discours qu'ont été identifiées les catégories à partir desquelles se présentent les différentes dimensions de la pratique artistique. Cette opération constitue la première étape d'analyse, élaborant un portrait général des pratiques par delà leur variabilité individuelle. Comme le soulignent Bernier et Perrault, en faisant référence à Clifford Geertz :

Pour comprendre donc, nous avons tâché d'identifier et de mettre en perspective un certain nombre de constantes spécifiques et leurs variantes singulières : sortes de leitmotivs. Telle est la manière dont nous avons réalisé la description que Geertz place à l'origine du processus de généralisation interne, pierre d'assise de toute élaboration théorique. (Bernier et Perrault, 1985: 50)

Sans doute, la présente recherche doit beaucoup à cet ouvrage remarquable, qui propose « une sociologie de la pratique de l'art », à tel point qu'on peut presque lire les pages qui suivent comme une suite – avec toutes les trahisons que cela implique – de cette enquête hors du commun de 1985. Deux générations d'artistes que trente ans séparent se retrouvent ainsi mises en parallèle. En effet, bien que j'aie cherché à rencontrer des gens de tous âges, les « jeunes » (entre trente et quarante ans) sont, dans mon enquête, clairement surreprésentés, à l'image de l'espace qu'ils occupent actuellement dans le monde de l'art de pointe. Le livre de Bernier et Perrault agit donc comme une borne temporelle à laquelle on peut désormais se référer pour apprécier les déplacements ayant eu lieu depuis : ceux du monde de l'art qui n'est plus le même, ceux de l'environnement médiatique et communicationnel, ceux de l'expérience même des artistes, leur formation, les institutions auxquelles ils se réfèrent, etc. Tant de choses ont changé, et pourtant, l'*ethos* artiste, brièvement évoqué par les auteurs dans leur conclusion, ne semble pas avoir été tellement bouleversé.

5. LE « MÉTIER » D'ARTISTE

5.1 Profession et vocation

Quelle définition pour le métier d'artiste? Comment aborder cette activité professionnelle et dite vocationnelle? Qu'en disent les principaux intéressés? Étonnamment, les entrevues analysées permettent de dégager un discours relativement homogène à propos du « métier » d'artiste. Une grande tendance se dégage : une position plutôt réaliste qu'idéaliste, plus pragmatique qu'on pourrait s'y attendre, mais attachée pourtant à des valeurs typiquement artistiques telles que l'authenticité, et revendicatrice de la dimension vocationnelle de la pratique artistique. Car, aux dires des artistes rencontrés, on poursuit une pratique artistique par conviction et passion plus que par ambition. Les statistiques sur la situation économique des artistes, généralement peu reluisante, tendent d'ailleurs à démontrer la validité et la pertinence de ce point de vue.

D'abord, une remarque méthodologique : il faut souligner que cette question du « métier d'artiste » a fait partie de celles dont la réponse a été recherchée tout au long de la conversation d'entretien. De plus, elle a toujours été posée directement et dans les mêmes termes, avec le souci de laisser à l'interviewé toutes les avenues ouvertes pour fournir sa réponse : « Pour vous, la pratique artistique, c'est un métier, une profession, une vocation, une occupation principale...? Je ne sais pas quels sont les mots qui vous viennent, je ne veux pas interférer dans votre réponse ». Souvent, chaque terme était alors repris et qualifié par l'artiste.

Quelques observations permettent de brosser un portrait global de la réponse à cette interrogation complexe. Première remarque : de façon assez inattendue, elle fait partie de la réflexion quotidienne de presque tous les artistes, qui sont très conscients de ce que ces qualifications impliquent. Ils ont, en réalité, souvent l'occasion – ou l'obligation – de se prononcer sur leur statut professionnel, ce qui les amène chaque fois à clarifier leurs positions à ce sujet. Que ce soit avec leurs proches, les instances gouvernementales ou à l'intérieur même du monde de l'art, ces questions relatives à la professionnalisation, au métier, sont très présentes dans leur expérience quotidienne. On voit aussi qu'ils ont souvent réfléchi à leur

métier en comparaison à d'autres occupations. Même si plusieurs artistes pratiquent un second métier, on remarquera que la question de ne faire ou pas « que ça », c'est-à-dire de l'art, n'est pas corrélée avec le fait de percevoir sa pratique artistique comme son métier, sa profession. Naturellement, il faut entendre l'utilisation de ces termes assez largement : les interviewés ne sont pas des spécialistes de la sociologie des professions qui insistent sur les nuances terminologiques entre métier et profession⁸⁰. Certains émettent néanmoins des réserves quant à la connotation du mot *professionnel* : « je n'aime pas ce mot, car ça donne l'impression d'être un fonctionnaire de l'art qui produit de 9 h à 5 h, alors que c'est beaucoup plus que cela », ou « les artistes professionnels, dans le jargon du milieu, c'est ceux qui vendent sur la rue du Trésor⁸¹ ». Toutefois, même rebutés par l'appellation de professionnel,

⁸⁰ En sociologie des professions, de nombreuses subtilités se glissent entre ces termes, particulièrement en ce qui a trait aux différentes traditions, nationales, de l'usage du mot « profession ». À ce sujet, lire Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3 (1986); David Sciulli, « Paris Visual Académie as First Prototype Profession: Rethinking the Sociology of Professions », *Theory, Culture and Society*, vol. 24, n° 1 (2007).

⁸¹ La rue du Trésor est un passage piéton connu de la ville de Québec, très touristique, où se vendent des caricatures en direct, des peintures et des gravures « souvenirs », produites en séries, réalisées avec plus ou moins de savoir-faire et vendues à bon prix. Certains « artistes de la rue du Trésor » entretiennent en parallèle une carrière plus « créative » et utilisent la ressource touristique en guise d'emploi-abri. D'autres se sentent intimement et honnêtement investis dans une réelle pratique artistique en réalisant ces paysages typiques on ne peut plus convenus.

Ces artistes professionnels, qui ne pratiquent pas un art de recherche, mais plutôt un art décoratif ou touristique (dit sans jugement de valeur), constituent une population qui pose défi aux enquêtes sur les artistes contemporains, dont celle-ci. En effet, bien qu'ils ne gravitent pas du tout autour des mêmes institutions et ne fréquentent pas les mêmes cercles que les artistes sur lesquels s'est penchée cette enquête – ce qui autorisa le chercheur à poser cette limite sociologique au corpus d'enquête, il n'en reste pas moins que ces personnes *sont* des artistes, contemporains, professionnels, entretenant une pratique artistique au quotidien et, surtout, sont incluses dans toutes les statistiques sur les artistes. Ils ont leurs réseaux, leurs galeries, leurs foires, leurs médias, etc., et bien que leur art ne sera jamais visible dans un lieu consacré de l'art contemporain international, leurs œuvres circulent dans un monde de l'art parallèle, en tout point pareil à celui couvert par ArtPress ou Artforum, y compris au point de vue de la circulation des capitaux. Ce « monde de l'art décoratif » reste à explorer, de même que les relations, souvent orageuses, entre lui et le monde de l'art contemporain proprement dit. Un exemple de confrontation : la tentative de don d'une œuvre de l'artiste André Desjardins par son agence, Masterpiece Publications, au Parc Olympique de Montréal, en juillet 2012 (voir, en revue de presse, les articles de Laberge, Galland et Mavrikakis). Le cas de cet artiste est intéressant et révélateur. Son travail et un vidéo où il aborde celui-ci sont disponibles en ligne et permettent de constater le fossé qui le sépare des artistes rencontrés dans le cadre de la présente enquête, en termes d'esthétique, mais également en termes de qualité de réalisation et en termes de vision de la pratique artistique. Son discours – et son attitude – semble figé dans un temps suspendu, à la fois très

ils l'assument pourtant, aucun artiste sérieux ne voulant de celle d'amateur, décidément péjorative dans les milieux concernés par la présente enquête. Il s'agit d'une stratégie discursive, mais également d'une légitimation face à soi-même : un artiste qui ne fait pas « que ça » doit constamment se justifier de ne pas simplement perpétuer un loisir, un passe-temps, à titre d'amateur.

Profession, moi je trouve que c'est un petit peu... Il y a eu un moment où on a mis fort l'accent, pas nous, mais dans le monde de l'art, on a mis fort l'accent sur le professionnel : il faut que l'artiste soit professionnel. Alors qu'est-ce que ça veut dire, être professionnel? J'ai l'impression que des fois, cela a impliqué des postures standardisées, oui voilà, c'est-à-dire tout le monde doit fonctionner de la même manière, pour donner l'impression qu'on est professionnel. Ce qui est professionnalisé, c'est surtout tout le cadre institutionnalisé autour, et le commerce évidemment, et alors les artistes qui sont hyperflexibles et tout ça, tu as tout le monde qui parle un peu le même vocabulaire, tout le monde s'adapte de la même façon aux demandes, et voilà. Ça devient lisse. Il y a plusieurs réflexions par rapport à ça. Comment la valeur discursive disparaît de plus en plus parce que les artistes ne savent pas à quelle idéologie s'identifient leurs clients... et pour ne pas brusquer, l'art devient de plus en plus lisse. (B12)⁸²

Seconde remarque : il n'existe pas de contradiction, pour eux, entre l'affirmation d'un statut professionnel et d'une activité vocationnelle. Des critères différents permettent de qualifier les deux dimensions. Pour tous les artistes rencontrés, le statut d'artiste consiste en leur statut professionnel, leur métier, car dans les cas de pluriactivité, l'activité artistique surpasse généralement l'autre en valeur. Si aucun d'entre eux ne résiste à l'appellation de professionnel, la totalité d'entre eux déclare que « c'est plus que ça ». Quelques citations permettent de mieux circonscrire les propos des artistes rencontrés sur cette question de l'articulation profession et vocation : « pour moi, c'est vraiment ma profession » (B10); « est-ce que c'est une vocation? C'est un état pour moi, c'est un état d'esprit » (B6); « C'est une vocation, c'est une vocation. C'est ma vie. » (Q9); « Ben, c'est ma vie, c'est ça! C'est comme respirer, manger, un truc qu'il faut faire pour avancer » (Q1), « [...] ma profession, une passion, une vocation [...] La vocation, c'est la passion, on y pense tout le temps. L'art, tout est dans le regard, dans la façon de regarder, et le regard évolue et s'éduque » (B7).

romantique et extrêmement postmoderne, presque entièrement constitué des grands clichés sur la création artistique. L'univers discursif des artistes de ces réseaux est très accessible sur Internet.

⁸² Afin de préserver l'anonymat des intervenants, un code a été établi qui permet au lecteur d'avoir accès à certaines informations sélectionnées. Se référer à l'Annexe 1. Pour les transcriptions fut privilégiée une approche permettant de conserver le dynamisme de la langue parlée, avec un minimum de modifications visant à éliminer les erreurs syntaxiques.

[*Est-ce que c'est un métier?*] Bien sûr! Parce que nous, on est reconnu, on est même reconnu par notre ministère, même sans rien leur demander, parce qu'ils connaissent mon nom... [*dit-il un peu ironiquement*] [...] Ce n'est pas un métier, c'est ma vie! [Ce n'est pas une vocation], c'est une façon de voir la vie, et de refaire les choses comme on l'entend. (B3)

Un métier? Je crois que c'est pas vraiment un bon mot, je pense *pratique*, certainement, *passion*, sans doute, avec des enjeux qui sont quand même identitaires, davantage que professionnels. [...] Une vocation? Dans mon cas, c'est le cas, puisque bon, à 7 ans, ça me semblait une évidence, que c'était ça. Mais c'était presque comme si je rentrais en religion, hein. J'étais une toute petite fille et ça a été quelque chose de grave dans ma vie, enfin! (rire) Et après ça s'est transformé, bien sûr, avec le vécu, quoi! (B15)

Toute la dimension professionnelle, c'est sûr que pour moi, ça passe à la toute toute fin [ce qui est impliqué c'est le côté « gestion de carrière »] c'est ce qui a le moins compté dans ma vie, même si aujourd'hui je trouve que je suis chanceuse parce que je fais partie d'une des bonnes galeries. Mais la dimension la plus importante, peu importe le moment de mon parcours, même à 18 ans, c'était... je vais essayer de le dire comme il faut... ce n'est pas romantique... Ce n'est pas juste un métier, c'est un rapport de nécessité dont il faut tenir compte. [...] C'est un rapport de nécessité dans mon parcours personnel et dans mon besoin que j'ai de rentrer en rapport avec les autres, et je le fais mieux en peinture que je peux le faire verbalement ou que je pourrais le faire par écrit. [...] L'idée d'un métier, c'est en relation beaucoup avec une technique, mais ce n'est pas juste une technique. La technique est investie par une personne. La nécessité d'une technique se développe par la nécessité de montrer, de dire quelque chose de précis. (Q14)

Troisième remarque : du point de vue analytique, on semble assister à une superposition de modèles de pratique, ou de « régimes » artistiques, selon la terminologie qu'avance Nathalie Heinich⁸³. Le régime « vocationnel » ne semble pas primer sur le régime « professionnel », ni même sur le régime « artisanal », selon leurs caractéristiques principales décrites par Heinich elle-même, à moins qu'on en reste à une analyse macrosociologique et institutionnelle faisant abstraction du vécu des individus. Naturellement, les corporations médiévales n'existent plus, ni la structure des Salons et il est indéniable que le nom de l'artiste a pris une importance croissante dans les dynamiques de reconnaissance et la spéculation sur la valeur des œuvres. Mais, à vrai dire, la spécificité de la pratique artistique réside peut-être bien dans le fait de lier, inexorablement et de manière transhistorique, ces trois régimes d'action : le travail solitaire, convaincu et volontairement transgressif typique du régime vocationnel; la pratique intégrée à une vaste structure de formation et de reconnaissance organisée en régime professionnel; l'apprentissage par contact et la transmission d'un savoir-faire spécialisé, proches du régime artisanal. Ce cadre théorique des régimes devient alors très utile pour

⁸³ Voir également Nathalie Heinich. *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris: Minuit, 1993).

comprendre l'articulation entre les différentes dimensions de la pratique artistique, qui constituent alors non seulement des régimes d'action et de production, mais peut-être aussi de justification des choix. Sans remettre en cause le fond de ce modèle fort bien connu et largement accepté, il devient intéressant de le mettre à l'épreuve de la rencontre avec l'expérience concrète d'artistes d'aujourd'hui.

À la lumière des entretiens, la pratique de l'art apparaît comme une occupation à plusieurs dimensions : la dimension professionnelle se rapporte à la gestion de la carrière, des ventes, de l'autopromotion, etc., alors que la dimension vocationnelle (ou passionnelle) concerne le « plus » qui fait que « c'est *plus* qu'un métier » et que toute la vie est englobée par cette façon de voir, une manière particulière de faire les choses. Les deux dimensions sont essentielles et participent également à la possibilité d'une persistance de la pratique artistique soutenue. C'est à partir de ces indices, tirés des entretiens, que se sont dessinées les pistes de description de l'*ethos*, comme si la condition d'artiste consistait surtout, en fait, dans cet amalgame d'ambition carriériste et professionnelle – avec tout ce qui en découle de revendications à l'échelle sociale sur le plan du statut –, et du « plus » qu'implique l'expérience vocationnelle.

5.2 Les trajectoires

5.2.1 *Histoire familiale*

Les études sociographiques sur les artistes (dont celles précédemment citées dans les *Prémisses*) ont souvent mis en évidence l'origine sociale plutôt aisée de ce groupe professionnel. On retrouve également beaucoup d'artistes parmi les parents d'artistes. Plusieurs raisons expliquent cette reproduction sociale agissant sur le plan des intérêts et des choix professionnels, dont les plus importantes sont probablement le contact précoce avec les arts, plus fréquent dans les familles dotées d'un fort capital culturel, économique ou social, et d'une reconnaissance, à l'intérieur de la famille, de la valeur de la création artistique comme occupation, sinon comme métier. Plusieurs sociologues ont également pointé l'acceptabilité du choix de la carrière artistique dans un contexte où il n'est pas urgent et nécessaire de travailler pour gagner sa vie au plus vite, soit dans les familles plus fortunées où un apport en

capital culturel, par le biais d'un « artiste dans la famille » peut être plutôt bienvenu⁸⁴. Ce sont dans ces familles que l'art a une valeur de prestige. Dans les franges moins privilégiées de la société, plus ouvrières ou moins éduquées, de même que dans les milieux proches des affaires ou du droit, l'art est plutôt perçu comme un loisir ou une activité non productive, en comparaison aux activités sportives, par exemple⁸⁵.

J'ai toujours dansé [danse contemporaine], mais tu vois, ça, ça a un autre statut : dans mon environnement social, dans ma famille, c'était plus considéré comme une activité sportive, pas comme une activité artistique. (Q10)

Si les sujets de cette enquête présentent des origines sociales très variées (faut-il à nouveau rappeler que, ne visant pas une représentativité statistique de la population artiste, il s'avère inutile de juger de la validité de cette enquête en la comparant aux statistiques officielles), il demeure que l'environnement familial y apparaît comme un facteur déterminant de persévérance et de sérénité dans le choix de la « carrière » artistique. Il est sans doute utile de mentionner que le Québec, par rapport à la Belgique, comptait assez peu d'artistes « professionnels » jusqu'à une époque très récente, particulièrement parmi les francophones. De plus, les mécanismes de la reproduction sociale semblent y avoir agi de manière assez souple dans les dernières décennies, donnant lieu à des phénomènes surprenants de mobilité sociale.

⁸⁴ Selon Heinich, « au début du XXI^e siècle, il suffit de savoir que le prix de vente de l'œuvre d'un artiste vivant, et encore jeune, peut dépasser deux millions de dollars, pour imaginer quels extraordinaires espoirs de promotion sociale peuvent être associés à ce statut. » Nathalie Heinich, *L'élite artiste* (Paris: Gallimard, 2005) p. 317.

⁸⁵ Cette perception est probablement assez répandue parmi les décideurs publics également, en témoignent cet extrait du Journal des débats de l'Assemblée nationale du Québec (intervention de Josée Fafard, artiste) : « Seulement huit MRC [municipalités] et 60 villes à travers le Québec avec une politique culturelle. Est-ce à dire que les autres conseils municipaux confondent encore loisirs et culture, croyant avoir fait leur part en maintenant un poste de coordonnateur aux sports et loisirs qu'ils possèdent à peu près tous ou est-ce encore parce qu'ils considèrent carrément les travailleurs culturels comme des parasites? De toute façon, même le ministère de la Culture et des Communications a son volet loisirs. » Assemblée nationale du Québec, « Auditions sur la Société de développement des entreprises culturelles et le Conseil des arts et des lettres du Québec dans le cadre du mandat de surveillance des organismes publics », *Journal des débats de la Commission de la culture, 36^e législature, 1^{re} session*, vol. 36, n° 17 (Vendredi 4 février) (2000b).

Pour en revenir à notre sujet principal, on réalise donc, à la lumière des entretiens, que le support, ou du moins le non-rejet de la famille agit comme un encouragement et favorise la poursuite des ambitions artistiques.

J'ai toujours dessiné. À l'âge normal où l'on doit arrêter de dessiner, moi j'ai continué! J'ai eu la chance d'être très soutenu par mon père, qui, lui-même, faisait de la peinture et n'a jamais été reconnu par sa famille, qu'on va appeler bourgeoise de droite. [...] lui il était dissident depuis toujours, il a été exorcisé à huit ans (comme dans le film!) parce qu'il était décalé de sa famille. (B2)

Chez les artistes rencontrés, c'est le plus souvent la mère qui supporte activement les choix artistiques, parfois en adéquation à un idéal de vie. Le choix professionnel de la vie artistique est perçu comme un choix « pour le bonheur ». D'autres fois, c'est une projection de rêves personnels non accomplis : « Mes parents ne sont pas dans le milieu de l'art, absolument pas. [...] ma mère a toujours été : "mon fils, tu vas faire les beaux-arts" parce qu'elle aurait voulu faire les beaux-arts. C'est une projection complète [*elle est finalement devenue infirmière*] » (Q9). Q8 partage exactement la même expérience où une mère qui « aurait voulu être une artiste » encourage son fils dans la poursuite de ses projets. D'ailleurs, cet incitatif peut agir aussi en négatif : comme le souligne un professeur d'université (Q13), on peut aujourd'hui étudier en arts pour faire plaisir à ses parents... Signe d'un temps où l'être-artiste est devenu un statut enviable, du moins dans l'ordre symbolique.

Néanmoins, pour les artistes d'un certain âge et particulièrement les femmes, le choix de faire les Beaux-Arts (les cursus artistiques n'ayant pas encore été intégrés aux universités à l'époque) pouvait prendre la forme d'une guerre d'usure au sein de la cellule familiale. Parmi les femmes rencontrées de plus de cinquante ans, tant québécoises que belges, celles qui ne venaient pas de milieux artistiques ont toutes confronté leur famille à travers leur choix d'études, à différents degrés. Chacune à sa façon, elles parlent de ces moments comme d'une épreuve qu'elles ont dû traverser, sans amertume, avec l'assurance de quelqu'un qui assumait un choix avec ses conséquences prévisibles, révélant la ténacité et la profonde volonté de ces femmes à poursuivre leur idéal de vie. Les revirements de situations dans l'attitude de l'entourage, souvent tardifs, arrivent comme une confirmation de la validité de ce choix.

Une grosse, grosse bataille. Pendant la première année, ma mère ne m'a pas adressé la parole. Je n'avais rien à manger. Elle faisait à manger pour quatre, on était cinq. Je n'avais pas le moyen de partir. Ma mère est têtue et persévérante, mais moi aussi. Je me suis dit : elle ne

veut pas me nourrir, elle ne veut pas me parler, ben qu'elle ne me nourrisse pas et qu'elle ne me parle pas, mais pendant ce temps-là, j'ai quand même un toit et je vais en profiter, parce que sans ça je ne pourrai pas faire mes Beaux-Arts. J'allais à l'école et je travaillais le jeudi soir, vendredi soir et le samedi [dans un grand magasin], et j'ai fait toute la première année comme ça. À la fin de la première année, ils ont reçu une invitation pour la remise des prix, et je les avais tous : le prix en dessin, en peinture, en sculpture. Je suis revenue les bras plein de livres, et là ma mère a dit : s'ils lui donnent tant de prix, ça doit être qu'elle travaille bien et qu'elle est bonne. Donc, elle a fini par ramollir. [...] Elle n'a jamais aimé ça. Mais aujourd'hui, elle a 100 ans, elle me demande : t'exposes-tu encore? Elle est contente. (Q14)

Dans le témoignage de cette autre femme, on voit la différence de degré entre une activité artistique « de loisirs » et le choix d'en faire sa profession, une différence attestée par l'attitude des parents.

Au début, ils trouvaient ça très amusant [...], mais ils ne prenaient pas ça très au sérieux. Et puis quand j'ai commencé à faire ça aux cours du soir en parallèle, ils ont vu que j'accrochais, et je pense qu'en fait, comme beaucoup de parents, ils avaient peur que je choisisse ça. Que c'était quand même quelque chose d'un peu inquiétant au niveau d'assumer sa vie et tout ça. Et donc, ils pensaient qu'au dernier moment j'allais changer d'avis, que j'allais faire des études universitaires, histoire de l'art ou quelque chose de théorique et garder ça à côté. Mais moi, ce n'était pas ça du tout que je voulais faire! Donc, à 19 ans, j'ai dû quitter la maison pour pouvoir faire ce que je voulais, parce que sinon, il y avait une opposition quand même, et c'était très difficile. Et bon, j'ai dû assumer ça toute seule. Et après, ils ont dû s'aligner. Après, pendant toutes les années [d'études], ça a été quand même pour moi... euh... il fallait que je prouve tout le temps quelque chose. L'enjeu n'était pas des moindres. Ça a été un peu lourd. (B15)

Sur un autre registre, la sensibilité artistique au sein de la famille est quelque chose de fondateur.

Avec ma mère, on regardait des livres, souvent, des livres d'art. Ce n'est pas nécessairement l'histoire de l'art [qui était valorisée], mais un état d'esprit. J'avais une grand-mère, aussi, qui écoutait de la musique, qui lisait. C'était plutôt cette part-là, d'un aspect artistique de la vie, poétique. (B14)

Chez certains artistes du corpus, la filiation est directe : des parents architectes ou designers, une mère danseuse contemporaine, un parent artiste peintre, musicien, etc. Dans ces cas, le contact précoce avec les conditions de vie propres aux artistes semble favoriser une posture réaliste quant aux possibilités de succès et à la réalité financière d'une profession de l'incertitude. Ainsi : « je n'ai pas fait mes études [en arts] dans le but de gagner ma vie » (B6). B4, dont le père, artiste peintre, a tenté de le dissuader de s'investir dans une carrière artistique, a décidé de devenir professeur de mathématique pour assurer sa vie financière, et a

partagé son temps toute sa vie, avec bonheur, entre ce métier alimentaire apprécié et celui d'artiste graveur.

Et donc j'avais congé quelques après-midi et comme j'étais toujours très organisé, je me levais très tôt le matin et j'allais à l'école vers six heures et demie le matin et je préparais mes cours, je faisais mes corrections et je donnais mes cours, et quand je rentrais le midi je me changeais et je devenais artiste. J'étais très heureux parce que j'avais une espèce d'équilibre comme ça autant financier que culturel. (B4)

Les descendants d'artistes se laissent souvent convaincre d'opter pour une autre carrière, moins risquée, du moins dans un premier temps. Chez B7, fille d'un artiste et surtout designer très connu, le choix de la création est reçu avec un certain « stress », à tel point que, finalement, ce seront les études en design qui l'emporteront. Après quelques contrats, le retour à une pratique plus créative en sculpture, envisagée dès le départ, s'imposera malgré tout.

Mon père était stressé. Quand j'ai dit que je voulais faire la sculpture, hou là, ça a mal passé, il m'a dit non, tu devrais faire le design ou l'architecture, quelque chose comme ça, pour gagner ta vie. J'ai fait un peu de design, aussi pour faire plaisir au père. [...] Donc, j'ai travaillé pour une compagnie, pour créer des objets, quand j'étais jeune. Mais je n'ai pas fait long feu parce que j'étais vraiment trop sculpturale! (B7)

La reconnaissance des parents face au choix professionnel de l'enfant, souvent après un premier succès public ou une preuve institutionnelle du talent, est une reconnaissance qui peut faire la différence, comme on le voit dans le cas de la femme précédemment citée ou dans le cas de cet homme :

Une journée, je m'en rappelle, j'étais à l'université, je commençais à émerger, il [mon père] s'est aperçu qu'à mon vernissage, il y avait du monde (rire) ça l'a surpris, ça a fait *clic*, à partir de là, tout ce que j'ai fait, ça l'a toujours surpris [le succès]. [...] C'est valorisant de savoir que tes parents t'appuient, dans certains cas, ce n'est pas comme ça... (Q9)

Un professeur rencontré mentionne que le milieu familial peut en outre jouer un grand rôle dans l'intégration du jeune étudiant en art au milieu artistique, à ses codes. Il faut alors parler de capital culturel, particulièrement important dans les professions créatives.

Il y en a qui arrivent [à l'université] avec des atouts. Il n'y a pas de lois, mais ceux qui arrivent de familles plus aisées, qui ont eu cette habitude d'être dans un milieu culturel, bourgeois, ça les aide beaucoup par après à savoir comment agir dans ce milieu-là. D'autres viennent de milieux défavorisés, c'est plus difficile pour eux, ils appartiennent à une société plus populaire, et puis c'est un milieu qui est un peu dur. (Q13)

Parfois, c'est par le versant des loisirs que la pratique artistique s'invite au foyer : les mères peintres du dimanche et les pères musiciens du samedi soir ne sont pas rares : « Je viens d'une famille avec des tantes bricoleuses, qui faisaient du tricot, des chapeaux, un père un peu musicien, mais comptable. Tout le monde était un peu artiste, mais comme si ce n'était pas possible » (Q14).

5.2.2 Les premiers contacts

Les premiers gestes à rapprocher d'une future pratique artistique se situent la plupart du temps déjà dans l'enfance, sous la forme du loisir, souvent intégrés à un ensemble d'activités diversifiées : « Je dessinais tout le temps » (B7), « Je n'ai jamais rêvé d'autre chose » (Q14), « J'ai fait de l'art toute ma vie » (Q13), « Les académies du soir, c'était un moyen d'avoir une petite pratique très très jeune » (B15), « J'ai toujours eu une sensibilité » (B3), etc. Beaucoup d'artistes rencontrés abordent aussi spontanément leurs expériences en musique comme fondatrices d'une sensibilité spécifique (B3, notamment). Rarement clandestins, les premiers gestes « artistiques » se posent sous les yeux du cercle familial et y sont la plupart du temps valorisés (cf. B7, Q9, encouragés; Q13, B15, B6 qui suivaient des cours du soir, parfois avec leurs parents, en activité récréative), ou, dans le pire des cas, ignorés (B3). Les moments d'activités artistiques sont des moments de bonheur, dans l'enfance, et la recherche de cette joie constitue souvent la première motivation pour se lancer dans des études en arts. Pour Q14, c'est à la petite école qu'elle prend conscience du goût pour cette activité. Puis [Madame S.] est venue à son école secondaire parler de l'École des Beaux-Arts et c'est là qu'elle s'est dit : « Ah, c'est vraiment ça que je veux faire, je vais me faire tuer par ma famille, mais ça ne fait rien, je vais le faire quand même. C'était comme une famille qui se... Le bonheur est là! » (Q14).

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la plupart des artistes ne parlent pas de ces expériences comme de leurs premiers actes « d'artistes ». Chez eux, même si le vocabulaire de la vocation sera utilisé plus tard, il semble ne tirer que très rarement ses racines dans l'enfance : très peu d'artistes revendiquent une « révélation » précoce. Même lorsqu'on insiste, ils refusent ce type de projection : même si l'on naît avec une « disposition », on ne naît pas artiste, c'est le travail qui fait l'artiste. Pour eux, il s'agit plutôt d'un penchant qui

s'est développé pour finalement prendre toute la place. Pour certains, l'école d'art fut un moyen de demeurer aux études dans une période de flottement adolescent (Q8, B3, Q8, Q1, etc.), en même temps qu'une courroie d'entraînement pour toute la suite de leur vie professionnelle.

Être artiste : c'est quelque chose qui arrive, mais c'est aussi un choix. Ça se fait très progressivement, petite étape par petite étape. (Q2)

Si un petit nombre d'entre eux mentionne des ambitions professionnelles précoces (« Dans mon cas, c'est le cas, puisque bon, à 7 ans, ça me semblait une évidence, que c'était ça. Mais c'était presque comme si je rentrais en religion, hein. J'étais une toute petite fille et ça a été quelque chose de grave dans ma vie, enfin! (rire) » (B15)), la plupart des artistes rencontrés affirment généralement que c'est bien plutôt une série de choix qui les ont menés petit à petit dans la carrière artistique, plutôt qu'un grand rêve préformé ayant conduit une stratégie définie, à la façon de celui qui veut devenir médecin vétérinaire et commence, dès l'école secondaire, à faire ses choix de formation en fonction de ce but – orientation scientifique plutôt que littéraire, etc.

Je n'étais pas vraiment concerné par une pratique visuelle, mais c'était déjà là, et il a fallu, un moment, que je fasse un choix. C'est venu naturellement. Et petit à petit... Quand j'avais 22 ou 23 ans, je n'avais pas vraiment d'idée du monde de l'art, et d'une carrière, tout ça... Je faisais de l'art, mais je n'avais pas de connexions avec le monde de l'art en soi. Ça se développe petit à petit. Ça arrive différemment pour chacun. Au début, c'était vraiment des rencontres. J'ai rencontré des gens qui m'ont encouragé, qui m'ont présenté à d'autres gens... et c'est comme ça que je suis entré dans ma première galerie. (Q1)

Il faut mentionner ici une différence visible entre les générations : les plus jeunes expriment leur état actuel comme résultant d'une série de choix, alors que les plus vieux, généralement, semblaient savoir ce qu'ils voulaient assez tôt dans la vie. Autre époque, autre manière de se percevoir en tant qu'artiste authentique? Peut-être que cette différence est due, plus factuellement, à l'organisation des études qui s'est modifiée au fil du temps, ou encore à la structure du marché du travail. Peut-être obtiendrions-nous le même clivage chez d'autres professionnels, puisqu'on sait qu'aujourd'hui, l'étape d'indécision à l'égard de la vie professionnelle s'allonge beaucoup chez les jeunes adultes.

Par ailleurs, la thématique de la vocation est le plus souvent mobilisée dans le registre de la justification, pour expliquer la persistance de la pratique artistique, plutôt que dans le registre

de la causalité, pour en expliquer l'origine. Dans son sens religieux, l'expression « vocation » est également évoquée pour effectuer un parallèle entre l'expérience de la vie religieuse et celle induite par la pratique artistique intensive.

5.2.3 Les études en arts

Les études en arts sont devenues, chez les artistes d'aujourd'hui, une règle pratiquement générale. Ces études, désormais intégrées aux cursus universitaires dans la plupart des pays, mènent à l'obtention de diplômes reconnus dans le secteur des arts (enseignement, gestion d'organismes artistiques, etc.), mais également d'une façon plus générale en vue d'un emploi dans un autre secteur. Ainsi, plusieurs étudiants en arts savent à l'avance qu'ils ne se destinent pas à une carrière de création : leur diplôme de premier cycle en arts en vaut bien un en philosophie ou en anthropologie pour bon nombre d'employeurs. Chez les plus jeunes du corpus (moins de quarante ans), on retrouve une grande proportion de diplômés d'études supérieures (Master ou maîtrise). Parmi les artistes du corpus, une infime minorité n'a pas fait d'études en arts ou dans un domaine connexe (design, graphisme), et seuls quelques sujets n'ont pas fait d'études de niveau universitaire. Ces derniers ont tout de même étudié l'art au collège ou fréquenté des académies d'art plastique : « Les académies, elles ont plus un rôle social où vous rencontrez plein de gens. Finalement on était toute une bande, on faisait plus la fête qu'autre chose (rire), plus le prétexte de rencontrer des gens, du même milieu, avec le même état d'esprit (rire) » (B3).

Du point de vue des différents systèmes d'enseignement des arts, un certain nombre de disparités existent entre le Québec et la Belgique francophone, mais également quelques similitudes. Puisque ce point n'a pas été abordé dans la section *Contexte*, je donnerai ici quelques détails au sujet de l'enseignement des arts sur chacun des territoires. Au Canada comme en Belgique, l'éducation est de compétence provinciale ou communautaire, donc le Québec, comme la Fédération Wallonie-Bruxelles, est en charge des questions d'éducation. Ensuite, les études supérieures d'arts donnent accès à des diplômes universitaires puisque, au Québec l'enseignement de l'art est carrément intégré aux universités et, qu'en Belgique, cet enseignement souscrit aux accords de Bologne.

Au Québec, c'est depuis les années 70, suite au Rapport Arpin, que l'enseignement des arts visuels est intégré aux universités. Cela fait de celles-ci des acteurs importants du monde de l'art et des intervenants privilégiés dans le développement du cheminement artistique, comme l'enquête permet de le constater. Au Québec, les quatre départements d'arts sont répartis comme suit : Concordia Art School (anglophone), l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), l'École des arts visuels de l'Université Laval à Québec et la Faculté des arts de l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC). Aucun autre établissement d'enseignement n'offre une formation professionnelle reconnue en arts visuels. À un niveau inférieur, la majorité des collèges et cégeps (Collège d'enseignement général et professionnel, entre le secondaire et l'université) offre un programme en arts plastiques⁸⁶. Par contre, il faut savoir qu'au Québec, le système collégial (deux années d'études encore généralistes avec une concentration dans une discipline, entre l'entrée à l'université et les études secondaires habituellement terminées à dix-sept ans, le cégep) crée une étape de choix supplémentaire : on peut faire son cégep en arts et changer d'orientation au moment de l'entrée à l'université.

En Belgique, c'est la sélection sous présentation d'un dossier, dès la première formation supérieure, qui constitue une particularité, car au Québec, les étudiants ne confrontent un jury de sélection qu'à l'entrée à la maîtrise. Il est à noter que, même si les écoles d'art belges ne sont pas vraiment intégrées au système des universités (cela dépend des institutions et d'ententes spécifiques), elles offrent des formations de niveau universitaire.

Le choix d'une formation universitaire en art est souvent la première étape vers la professionnalisation de la pratique artistique.

[sur le parcours non académique] Il y a toujours des gens qui me disent : c'est génial! Je ne dirais pas c'est génial, je dirais, c'est différent. Parce que tu as des portes qui s'ouvrent quand tu fais le chemin traditionnel, et... enfin, ce n'est pas les mêmes chemins. Au bout du compte, tu peux avoir le même résultat, mais il faut quand même se bagarrer, parce que quand tu n'as pas de diplôme ou un cursus normal, enfin, académique, si tu ne te bats pas corps et âme, tu n'as qu'à arrêter. On te considère comme amateur. (B11)

⁸⁶ Pour un historique de l'intégration des études d'arts dans les universités au Québec, lire Claude Corbo. *L'institution universitaire et les arts. L'expérience de l'UQAM* Conférence présentée lors de l'événement: *President's Initiative in Cultural Sector Education and Research*, Toronto, 2008 (décembre)).

On peut dire également qu'il s'agit de la première épreuve de reconnaissance, à relever devant soi-même et ses proches. Si la famille désapprouve le choix d'une carrière artistique, c'est à ce moment-là que la confrontation sera la plus forte (plus tard, si la carrière se poursuit à travers des succès d'estime, l'opinion de la famille évolue généralement). Les entrevues renseignent sur un fait important : souvent, les études en arts sont choisies par intérêt pour la création, sans que ce choix soit vécu comme un appel de la vocation. Certains font des études en arts, car ils n'ont envie de rien d'autre. D'autres espèrent s'ouvrir la porte des programmes de design, plus difficiles d'accès et assurant une carrière plus confortable (B6), et demeurent finalement dans la filière création.

Poursuivre au deuxième cycle

Il existe une grande différence entre le statut des études du premier cycle universitaire et celles de cycle supérieur. Le premier diplôme peut en effet agir comme une manière de faire survivre plus longtemps une pratique artistique adolescente dans le cadre scolaire, tout en conduisant à un autre avenir professionnel en se combinant à un diplôme en gestion d'organismes culturels, en histoire de l'art, en enseignement, etc. Quant aux études aux cycles supérieurs (maîtrise-master ou doctorat), elles ressemblent plus à une affirmation d'un choix professionnel. Ces programmes étant également fort contingentés, les étudiants qui souhaitent s'y inscrire doivent présenter des dossiers étoffés démontrant leur motivation à entretenir une pratique artistique professionnelle et une pensée théorique sur celle-ci.

Pour plusieurs jeunes artistes, le choix de poursuivre à la maîtrise provient non seulement d'un désir honnête d'approfondir la réflexion sur leur travail artistique, mais également d'une stratégie plus pragmatique : la maîtrise (master), c'est l'occasion de disposer d'un atelier et de tous les outils gratuitement, c'est aussi le moment de construire son réseau de contacts et de vivre quelques expériences fondatrices dans le milieu de l'art.

Au Québec, les allers et retours à l'université au cours de la vie adulte sont possibles. On peut prendre une pause, même de plusieurs années, à n'importe quel moment des études, sans compromettre ses acquis académiques. Pour ceux qui ont quitté l'université après le Bac, le retour vers une maîtrise, quelques années plus tard, peut être motivé par un besoin de confronter à nouveau leur pratique à un cadre académique, à la critique constructive de

professeurs et d'autres étudiants, ou encore par une volonté d'approfondir leur réflexion sur l'art dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Ces artistes disposent déjà, en général, d'un atelier et d'un carnet d'adresses bien rempli.

[sur un retour tardif à la maîtrise] C'était comme une résidence d'artiste de deux ans, avec vraiment la possibilité de faire de la recherche, d'écrire. C'est une façon de s'imposer des buts, de les mettre dans le temps. Et ça m'a vraiment beaucoup, beaucoup aidé, c'est un job que je voulais faire, de situer le travail dans l'histoire de l'art, tout ça, planifier les projets suivants, etc. J'ai pu mettre des mots sur des choses qui étaient floues. C'est super important, c'est comme si je m'étais redonné un plan de travail de dix ans et plus, avec une base conceptuelle, des pistes de recherche, etc. Un temps de construction, de synthèse. (Q5)

Dans la mesure où les études supérieures constituent un préalable à l'embauche en enseignement collégial ou universitaire, il s'agit aussi pour plusieurs d'une composante essentielle d'une stratégie économique à long terme visant à sortir de la pauvreté chronique inhérente à la plupart des carrières artistiques, à atteindre une stabilité financière et à assurer ainsi, paradoxalement, la persistance de la pratique artistique de recherche. La question des emplois-abris, dont l'enseignement est une des manifestations les plus importantes, sera traitée en détail dans les pages qui suivent.

Une note s'impose au sujet des opportunités de diffusion que peut apporter une maîtrise en art. Dans le cadre de cette enquête, outre les entretiens, plusieurs centaines de CV, de textes de démarche et de dossiers d'artistes ont été lus et annotés. Ces sources montrent que, pour beaucoup d'artistes de tous les réseaux, particulièrement au Québec et chez les membres de la génération des baby-boomers, les années de la maîtrise correspondent souvent à des années d'effervescence en matière de diffusion : plusieurs expositions, présence dans des lieux reconnus, articles de presse, prix et reconnaissances diverses. Toutefois, cette vigueur se tarit souvent à la sortie de l'université, et la carrière s'installe dans une hibernation partielle ponctuée par des petites expositions dans des lieux peu prestigieux, voire hors du circuit de l'art actuel.

Préparation à la vie professionnelle

On l'a dit, la formation de niveau universitaire en art offre l'occasion de monter son premier porte-folio, de bâtir son réseau de contacts et de prendre connaissance de plusieurs techniques autrement inaccessibles comme la gravure, la soudure, etc. Cependant, les artistes rencontrés

sont unanimes sur un point : la formation n'informe pas suffisamment les étudiants de la « réalité » professionnelle d'une carrière en art et ne les prépare pas à ses défis.

Par exemple, il y a des ateliers qui par leur spécificité, leur intégration à la société, par exemple le design industriel, ils sont beaucoup mieux préparés à travailler par la suite qu'en gravure [...] Je pense que ça serait le rôle de l'école. Moi j'ai énormément souffert de ça. À l'époque [de sa sortie de l'école] on avait, mais, rien. [...] alors, comment démarcher, comment fabriquer un dossier, se mettre indépendant complémentaire ou pas, jamais on n'a parlé de ça, jamais. Et je pense qu'actuellement, on n'en parle toujours pas. Mais je me dis quand même, quand je vois le désarroi dans lequel les gens sont plongés, je trouve que... mais ça, ça ne tient qu'à moi, hein?... Je sais qu'il y a des gens qui ne seraient pas du tout d'accord avec moi, mais moi je trouve quand même qu'il y a une forme d'idéalisme autour du travail d'artiste qui reste quand même très fort. Et un peu aveuglant, je pense. Et je pense que, quand même, le devoir d'une école, je ne sais pas moi si on forme des artistes, en tout cas, c'est une formation qui permet un éveil. Après, il vient [ils deviennent] des artistes ou pas. Une école, c'est une école, et moi je trouve qu'il faut apprendre tout à l'école. Je ne sais pas, je pense, ou en tout cas en parler, ou mettre ça à plat... (B15)

Si les Belges et les Québécois sont d'accord là-dessus, il n'en existe pas moins une différence marquante sur cet aspect précis de la préparation professionnelle dans les formations offertes sur chaque territoire : au Québec, les programmes comportent de plus en plus d'éléments de formation reliés à la vie professionnelle (comment concevoir un site web, un dossier de candidature pour une bourse, une présentation en galerie, etc.). Ce qui continue de faire défaut, cependant, c'est une formation à caractère plus sociologique sur les réalités socio-économiques réelles du monde de l'art, qui pourrait agir comme présélection en permettant aux étudiants d'évaluer leur motivation à vivre dans l'incertitude professionnelle et économique avant de se lancer dans une carrière artistique. Dans les conditions actuelles, il est facile d'entretenir une fausse image de la vie professionnelle en art.

Préparation au travail de création

Est-ce que la création artistique s'apprend à l'école? Voilà une question hautement polémique, puisqu'elle laisse apparaître, en arrière-plan, la question du « génie », du talent inné et par contraste, du fait qu'il n'est pas possible à tout le monde d'être un artiste, une idée bien problématique en régime démocratique⁸⁷. On peut remarquer d'abord le réalisme avec lequel est considérée cette question par les artistes. En fait, et ce sera une constante dans ces

⁸⁷ Nathalie Heinich a mis en évidence cette réalité « élitique » de l'art dans son ouvrage *L'élite artiste*, dont je ne partage pas vraiment l'analyse, sans toutefois nier la pertinence des interrogations. Ces questions seront abordées ailleurs.

analyses : les artistes eux-mêmes sont beaucoup moins romantiques au sujet de leur propre situation que ne semble l'être le grand public. À tel point qu'on peut se demander quelle fonction sociale occupe cette idéalisation de l'artiste qui conduit, pourtant, à bien des frustrations économiques.

Pour en revenir aux propos étudiés, disons que si certains affirment que la pratique artistique ne s'apprend pas à l'école, ce n'est certainement pas pour dire que leurs études en arts ne leur ont rien apporté. Cependant, pour plusieurs, la discipline du travail d'atelier se découvre à l'école, mais s'acquiert véritablement avec l'expérience. « Sinon, les études, j'ai toujours été contre, comment est-ce possible d'apprendre à quelqu'un à devenir artiste? » (B3, qui n'a fait aucune étude); « Des professeurs qui m'ont appris à voir? Non. Non. Pas mes profs [...] Autrement, j'ai appris dans mes lectures, j'ai appris parce que je me suis promenée et que j'en ai vu » (Q14).

Parce que l'enseignement de l'art... ça ne s'enseigne pas et ça ne s'apprend pas, mais tu peux transmettre à l'autre ta passion et les connaissances pour te nourrir, être un artiste qui va participer aujourd'hui à des réflexions sur notre monde visuel. [...] Ce qui ne s'enseigne pas, c'est de développer ton intériorité pour pouvoir trouver un langage personnel, de vouloir croire en toi... (Q13)

La danse était présente, mais, tout un entraînement en danse, jeune, et tout ça, ce n'est pas un entraînement à la création, c'est plus un entraînement à l'interprétation. Il y a une formation artistique là-dedans, mais ce n'est pas le processus créatif. (Q10)

Pour Q9, c'est au contact d'un mentor que le travail artistique s'est formé : « lui te montre comment travailler, l'idée du travail quotidien ». C'est en regardant d'autres artistes d'expérience que s'effectue l'apprentissage de l'organisation du temps, des matériaux et du processus de création. Pour B6, c'est un professeur qui lui a donné les clés du métier : « il m'a appris à faire des images, à sélectionner ».

5.2.4 Les débuts dans le monde de l'art

Les débuts dans le monde de l'art se font souvent au cours des années d'études. S'il n'y en a pas eu d'autres avant, l'exposition de fin d'études est l'occasion d'une bonne visibilité et, parfois, d'un repérage par une galerie. Par contre, dans le parcours artistique, les événements reliés directement au cursus académique ne comptent pas vraiment comme expériences

professionnelles, particulièrement au Québec, elles ne permettent pas la reconnaissance en tant qu'artiste professionnel au sens de la loi. « Avant, les œuvres que j'ai faites, puisque j'étais inscrite à la thèse et au mémoire, elles ne comptent pas vraiment dans mon curriculum professionnel, parce que vu par les pairs, il n'y a que l'après [les études] qui compte » (Q10).

Parmi ceux qui choisissent de faire leurs études dans une localité hors des métropoles (Saguenay, au Québec ou Mons, en Belgique, par exemple), certains en retirent d'inattendus bénéfices : Q9 raconte comment son exposition de finissant réalisée à Saguenay avait attiré tout le « gratin » artistique de cette région qui compte peu d'activités reliées aux arts visuels. S'étant ainsi fait connaître de tous, l'année suivante (sa première année en maîtrise) fut ponctuée d'expositions. Il fit ainsi « le tour » des centres d'artistes et lieux d'expositions de la région, un beau tremplin avant de déménager à Montréal avec un CV déjà bien rempli.

Pour B10 également, « l'atout régional » a joué en faveur d'un développement de carrière rapide, mais d'une autre manière : descendue à Bruxelles pour y faire ses études à La Cambre, elle est néanmoins demeurée en contact avec sa région natale, où elle a bénéficié de plusieurs occasions de montrer son travail, parfois avec des financements associés.

En Belgique, le repérage par des galeries au sein des institutions d'enseignement semble moins rare qu'au Québec, bien qu'il faille ajouter que le système des galeries y est beaucoup plus développé : « J'ai commencé tôt, et j'ai arrêté l'école le jour où une galerie m'a dit : viens faire une expo chez nous, j'avais seize ou dix-sept ans » (B5).

De plus, le Québec comporte une particularité d'importance : la centralité, dans le monde de l'art contemporain, du Réseau des Centres d'artistes autogérés. C'est en ces lieux, le plus souvent, que les artistes font leur apparition sur la scène publique des arts visuels.

À chaque fois que je dis : j'ai eu beaucoup de chance, les gens disent : non, non, ce n'est pas la chance, c'est parce que tu travailles beaucoup. Mais, quand même (rire) il y a des choses qui étaient enlignées quelque part! Parce que... [...] Pour moi, [ce fut positif de] quitter l'Europe, je parle de la Belgique, précisément, où il y a quand même une saturation, beaucoup de monde, beaucoup d'artistes, où il y a quand même peu de systèmes parallèles basés sur la recherche, et un fonctionnement qui ne doit pas tout de suite ou très vite être lié... [au marché]. Ça existe, il y en a... Mais enfin, pour moi, ici, pour débiter une carrière, [c'était parfait]. (Q5)

Malgré la diversité des expériences individuelles que révèlent les récits, il est possible de dégager une définition assez claire et générale d'un « début » dans le monde de l'art : une exposition reconnue par les pairs, c'est-à-dire dans un lieu reconnu et légitime de l'art. Les expositions dans les cafés, vestibules de théâtre ou autres environnements voués à une autre activité ne comptent pas, dans l'esprit des artistes, pour un vrai début. Cependant, certains endroits comme les ateliers, les lieux de la culture alternative ou temporairement investis dans le cadre d'un événement, jouissent souvent d'une belle reconnaissance au sein de la communauté artistique elle-même. Une exposition « maison » peut donc entraîner une reconnaissance intéressante, surtout si elle est présentée comme un événement, un « statement », comme on dit dans le milieu.

Quoi qu'il en soit, c'est une exposition, souvent en solo, qui demeure la première véritable épreuve de la carrière artistique, qu'elle soit rattachée ou non à une avancée économique : « à partir de là [première exposition solo dans une jeune galerie], j'ai commencé à le faire vraiment de manière plus professionnelle, mais toujours en n'ayant pas d'autres revenus que le chômage » (B10). Dans le cas de l'artiste citée ici, la reconnaissance du galeriste qui l'invite est importante, au même titre que celle du comité de sélection d'un centre d'artistes pour ceux qui y feront leurs débuts. L'assentiment d'un acteur reconnu dans le monde de l'art permet de considérer sa propre pratique comme participante de cet univers de production.

[Première expo solo] C'est vraiment plus à ce moment-là. Avant, j'étais un artiste, je n'avais pas de problème à m'identifier comme tel, mais en même temps, c'est un autre truc. [...] C'est une bonne question. À quel moment on devient professionnel? Je pense que c'est le moment où l'on commence à vendre des oeuvres, ou recevoir des bourses, recevoir la reconnaissance des pairs, ainsi que d'un marché, ce qui n'est pas super fort ici. (Q1)

Pour certains artistes, cependant, la reconnaissance tarde à venir, parfois pour des raisons esthétiques. Par exemple, lorsque Q13 change de région après ses études, il prend la mesure des conséquences de son appartenance à un courant artistique : « Quand je suis arrivé ici, j'étais un impur, un inculte, j'étais abject [son travail, plus proche du pop art, se trouve en opposition avec l'esthétique dominante, gestuelle, plasticienne]. On appartient à une famille... et ma paroisse n'était pas celle du Québec » (Q13).

Une autre porte d'entrée fréquente : les concours. En Belgique, un grand nombre de concours mis sur pied par différents organismes artistiques (la Médiatine, par exemple) ou des entités

politiques (Fédération Wallonie-Bruxelles, Région du Luxembourg, Ville de Tournai, etc.), donnent leur première chance à de jeunes artistes d'exposer dans un lieu reconnu.

Pour un jeune artiste maintenant, c'est difficile, il n'y a plus beaucoup de place [dans les galeries]. Ce qu'ils font, principalement, c'est les concours. Que j'ai fait aussi. Dans les concours, on est exposé, les galeristes sont invités et ils sont souvent dans le jury. (B8)

Au Québec, ce type de concours existe aussi sous une autre forme : par exemple, le programme Première Ovation de la Ville de Québec accorde des bourses à des projets de création qui doivent être parrainés par un organisme culturel. Dans ce cas, si le concours permet alors d'obtenir une aide financière, l'exposition, elle, doit déjà être prévue. D'autres concours offrent l'exposition en prix : par exemple, l'événement récurrent *Repérage*, organisé par la Collection Loto-Québec, pour lequel, en 2012, vingt-huit artistes ont été sélectionnés sous présentation de dossiers, pour présenter une œuvre au Musée d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, avec une possibilité d'intégration à la collection. La Banque Royale du Canada (RBC), possédant une collection d'art contemporain reconnue pour sa qualité, organise chaque année un concours dont les finalistes et gagnants, récompensés par une généreuse bourse de plusieurs milliers de dollars leur permettant d'assurer la pérennité de leur pratique pour quelque temps, se trouvent souvent propulsés dans la reconnaissance nationale.

Si la confirmation du statut d'artiste au sein du monde de l'art se réalise le plus souvent par une exposition solo, il peut être judicieux de se faire connaître par d'autres moyens. Par exemple, s'impliquer dans une structure regroupant d'autres artistes (comme les centres d'artistes au Québec, les associations ou centres culturels en Belgique) peut être une avenue très profitable. On peut mesurer ici l'importance des réseaux de contacts pour l'avancement de la carrière artistique. Pour Q9, cette implication dans les centres d'artistes à son arrivée à Montréal a été déterminante : il a rencontré les acteurs-clés du milieu, s'est fait connaître en donnant de son temps. Dans le récit de son expérience, il s'agit clairement d'un choix stratégique qui a porté ses fruits. Pour d'autres, cette implication au sein des réseaux prendra la forme d'un stage ou d'une résidence d'artiste.

Pour moi, [la résidence au centre X] c'est un enjeu de réseau, c'est une référence dans l'articulation de mon travail, par rapport à leurs archives, leurs contacts et tout ça. Stratégiquement, dans mon travail, c'est génial. (B11)

Pour certains artistes, le monde de l'art demeure une terre étrangère : dans le corpus de préanalyse, B6 est un cas typique d'artiste préférant se tenir sur le seuil de cet univers qu'il n'apprécie pas tellement. D'autres artistes du corpus partagent cette attitude de retrait, qui semble soutenue par une posture éthique spécifique à propos de l'art et du monde de l'art, bien qu'elle corresponde également à un type de personnalité plus réservée.

5.2.5 La vie privée

Les parcours de vie des artistes sont très divers, il ne semble pas exister de règle générale. Les résultats de l'enquête sont à cet égard cohérents avec les statistiques connues sur la question. Comme dans beaucoup d'autres métiers, la conciliation travail-famille demeure un enjeu important, surtout pour les femmes. Ainsi, pour les femmes rencontrées qui sont également mères, la présence d'un bébé ou d'enfants est un enjeu important relativement à la gestion du temps. Si certaines ont bénéficié d'un soutien intense de l'entourage (une grand-mère qui vient veiller sur le petit à l'atelier dans les périodes de travail chevauchant un allaitement dans le cas de B10), d'autres ont dû se résoudre à une pause dans les premières années de leurs petits : « Moi, j'avais deux enfants et j'étais toute seule. Je n'arrivais pas. Je bricolais, je me faisais plaisir, mais je ne considérais pas que c'était le bon moment. J'arrêtais trop tôt, je commençais trop tard » (Q14) (voir aussi B14, Q15, etc.). Néanmoins, aucune des femmes sans enfants rencontrées n'a pointé l'art comme raison de leur choix : d'autres facteurs personnels étaient chaque fois en jeu. Parmi tous ceux et celles qui ont abordé cet aspect de la conciliation familiale, aucun n'a soulevé une incompatibilité de nature entre la pratique artistique et la parentalité, même si nul n'est égal devant ces conjonctures : « La vie : c'est la partie qui fait que tout le monde devient différent » (Q13).

Cette négociation entre création et vie de famille demeure tout de même une mise à l'épreuve pour la persistance de la pratique artistique, y compris pour les hommes, même si la différence des genres, à cette enseigne, demeure bien marquée.

Et puis, moi je n'ai pas de famille. Je n'ai pas d'enfants. Ça aussi, c'est un facteur très important. Autour de moi, je vois la plupart des... des femmes, certainement, mais même des hommes, un peu moins, quand même les hommes, encore toujours. Quand même, un homme artiste qui a un enfant ou deux, qui retape une maison, il y a quand même des rapports à leur travail qui est différencié. Il y a d'autres enjeux. Et puis du temps. Il y a des artistes qui sont

mères de famille et qui continuent leur boulot très intensivement, ça dépend d'une personnalité à l'autre. Mais c'est quand même plus rare. (B15)

J'ai plein d'amies qui avaient un travail intéressant et qui ont abandonné quand elles sont devenues mères! (B2)

Certains de mes amis, plusieurs en fait, se sont mariés, ont eu un enfant et ont alors abandonné la pratique : « marre d'être pauvre, il faut que je trouve un boulot ». D'autres personnes ont des enfants et ça se passe bien. Pas plus argentés, plus cultivés. (B3)

Pour moi, ça s'est bien passé. Pour d'autres copains à moi, ça a été plus dur, ils ont dû arrêter, parce qu'ils n'avaient pas d'argent, parce qu'ils ont fondé une famille... ça dépend. (Q13)

Et donc, je sais que je perds du temps. Je pourrais consacrer huit heures par jour [à ma pratique personnelle], j'avancerais super vite, mais je ne peux pas : il faut que je gagne ma vie, les enfants... (B2)

La conciliation travail-famille harmonieuse semble aller de pair avec la présence d'une conjointe conciliante.

La difficulté, c'est que j'ai une vie de famille, parce que j'ai une femme et deux enfants. J'ai le boulot de prof, évidemment j'ai des horaires un peu plus *light*, et j'ai ceci : j'ai la chance d'avoir une famille très conciliante et qui respecte mes projets. Hier, j'étais encore ici à une heure du matin. Je reviens souvent à la maison quand tout le monde fait dodo. Parfois c'est un peu pénible, parfois je calme un peu pour être près de la famille. (B2)

[...] j'ai vécu avec une femme qui m'a laissé faire, ça, c'était une belle complicité [...], une grande richesse. J'ai eu des enfants très jeune, j'ai été chanceux malgré ces enfants de pouvoir continuer, il a fallu que je fasse des concessions, mais la vie, c'est ça! (Q13)

5.3 Négocier sa place dans les structures sociales

5.3.1 Aménager la réalité pour rendre possible la pratique artistique

C'est plus que ça oui, oui oui, c'est vraiment un choix. J'ai toujours fait tout ce que je pouvais pour pouvoir me consacrer à ça, quitte à avoir beaucoup moins d'argent, et voilà. Je me suis dit, *je mise là-dessus*. (B10)

L'engagement dans la pratique artistique, à partir d'un certain moment, se présente comme un pari. À l'instar de plusieurs secteurs professionnels, la sécurité d'emploi dans les mondes artistiques n'est pas garantie, mais à la différence de la plupart des métiers, la rémunération du travail ne l'est pas non plus. Pari économique, donc, et pari professionnel, puisqu'à mesure que les années s'écoulent et qu'on les a passées à développer son travail de création, on n'a pas fait autre chose, ce qui diminue d'autant les chances de pouvoir se réorienter

professionnellement : « C'est difficile à certains niveaux parce qu'on se dit : merde, je ne sais plus faire que ça. Qu'est-ce que je pourrais faire d'autre si maintenant... » (B3); « Après, je pense qu'on ne sait pas faire grand-chose d'autre. Il y a des moments où tu te dis, bon, vaut mieux continuer, parce que si on s'arrête maintenant, on va être vraiment arrêté, alors tu continues » (B12).

C'est dur de se projeter dans le futur. Là, je suis embarqué, il est trop tard. Un moment donné, tu es tellement embarqué que la question ne se pose plus de savoir si je vais peut-être faire autre chose. Faire quoi? Tu es trop impliqué, c'est sûr que tu vas faire ça, mais où tu vas être, et comment tu vas être... ça... (Q2)

Demain matin, quelqu'un paie mon loyer et ma bouffe pendant un an, je fais un disque... J'aimerais ça aussi savoir ce que c'est de faire un cours métrage, etc. [...] Ce que je veux dire, c'est que si demain matin j'arrête de faire des sculptures et que je me lance dans la performance ou la vidéo, je ne paie plus mon loyer. (Q16)

Si tu arrêtes une pratique professionnelle, tu n'y reviens pas. C'est aussi une place qui se crée, une pratique qui est soutenue. Un des critères de programmation, c'est que tu aies eu une pratique professionnelle soutenue. Si tu arrêtes pendant des années, tu n'es plus programmé. (Q10)

[à propos d'une amie artiste qui ne fonctionne pas très bien] (soupir) Elle n'a pas de CV : elle, je pourrais dire qu'elle a vraiment l'esprit artiste, mais elle n'a pas de démarche. Elle n'a pas de CV, si elle a fait deux expos, c'est beaucoup. (B3)

Cependant, plusieurs artistes sont impliqués dans une seconde carrière, plus ou moins stable : c'est ce que Pierre-Michel Menger nomme avec justesse les « emplois-abris ». À l'instar d'autres pratiques vocationnelles et « passionnelles »⁸⁸, la pratique de l'art a pour particularité d'être généralement supportée par autre chose : on s'arrange pour obtenir autrement les moyens de la poursuivre, puisque ses bénéfices monétaires sont très incertains et le plus souvent modestes. Mais à la différence d'autres pratiques vocationnelles ou passionnelles, la création artistique définit généralement la profession de son praticien. C'est pourquoi elle se distingue d'un passe-temps exercé avec passion. Ces aménagements occupationnels seront discutés plus loin.

Pour simplifier à l'extrême la typologie des praticiens de l'art, on peut les diviser, d'une façon assez peu originale, en deux catégories : ceux qui « ne font que ça » et ceux qui « font

⁸⁸ On peut penser, par exemple, à certains sports ou à d'autres « passions » dans lesquels les adeptes investissent énormément d'énergie et de moyens.

aussi autre chose ». Cette typologie reprend les catégories reconnues par Marc Perrenoud dans le discours des musiciens (Perrenoud, 2004) qui s'avèrent tout aussi pertinentes chez les artistes en arts visuels, bien que d'une manière différente.

Parmi notre corpus, voici la répartition des artistes selon ces catégories, et quelques détails :

Sur les dix-sept artistes belges rencontrés, sept exercent divers emplois sporadiques, cinq sont professeurs ou retraités de l'enseignement, dont seulement deux ont occupé une charge dans une institution officielle de formation supérieure en art, cinq ne font que ça pour le moment grâce à l'aide des allocations de chômage, avec ou sans le « statut d'artiste », dont deux via une petite entreprise artisanale ne leur permettant pas encore de s'émanciper du chômage.

Du côté des artistes québécois, sur seize artistes, cinq acceptent des contrats très sporadiques, généralement dans le monde de l'art, cinq occupent un emploi dont trois comme travailleurs culturels salariés d'un centre d'art et deux comme enseignants dans des écoles d'art, trois sont retraités de l'enseignement universitaire en art, trois n'avaient pas d'autres occupations au moment de l'enquête.

On peut dès lors constater que la pluriactivité n'empêche pas de mener à bien une carrière artistique, puisque les plus reconnus parmi les artistes rencontrés sont le plus souvent professeurs ou travailleurs culturels. De même, « ne faire que ça » n'implique pas nécessairement qu'on vive de son art, en témoigne la nécessité économique des aides publiques, que ce soit sous la forme d'allocations de chômage ou de bourses à la création.

5.3.2 Une économie à deux dimensions : la production artistique et la vie quotidienne

L'entretien d'une pratique artistique en arts visuels pose, du point de vue de l'artiste lui-même, deux problèmes de nature économique : de quoi vivre? et comment produire? Comme le mentionnent les chercheurs de l'INRS :

D'une part, à titre de travailleur indépendant, l'artiste en arts visuels se doit de gérer les frais afférents à son autoproduction et d'assurer le maintien de celle-ci. D'autre part, à titre de travailleur à faible revenu, il se doit d'assurer des entrées d'argent constantes. Le recours à des emplois-abris – qu'ils soient directement ou indirectement en lien avec la pratique artistique –, à la pluriactivité et au financement public apparaît comme allant de soi au sein du

secteur. Ces trois dimensions sont, ni plus ni moins, perçues comme des caractéristiques inhérentes à l'exercice du métier et au statut professionnel. (Bellavance et Poirier, 2011 : 69)

De quoi vivre?

À la première question, la réponse de plusieurs se trouve dans les filets sociaux (chômage, aide sociale) ou dans la pluriactivité volontaire ou de nécessité, appréciée ou tolérée. Lorsque ce n'est pas la production artistique qui rapporte suffisamment d'argent pour entretenir la vie, la ressource économique doit provenir d'ailleurs : pluriactivité pour la plupart, allocations d'aide sociale ou de chômage pour d'autres, fortune familiale ou personnelle pour quelques-uns, sans compter les aides financières diverses, ponctuelles ou récurrentes, que sont, par exemple, les prêts bancaires personnels ou la contribution du conjoint, conjointe.

Ce n'est pas une grosse année [au sujet de la vente d'œuvres par sa galerie], les deux dernières années... c'est un peu un recul. C'est bien tranquille. J'ai fait des *sidelines* cette année. Je cumule les métiers! (Q3)

Je travaille aussi dans un centre d'artistes [...] Ça fait [plusieurs années] que je travaille là. [...] Il y a un bon salaire, j'ai été capable d'acheter une maison. Je ne fais pas grand-chose, mais le fait de faire 19 \$/h, à trois jours par semaine, je rentre dans un autre *bracket* d'imposition [sic], donc je suis moins imposé parce que je fais moins d'heures, donc j'en ai un peu plus dans mes poches, mais aussi ça me permet de faire des projets à l'extérieur. [...] Il y a toujours une entrée extra, parce que si c'était seulement ça comme salaire, j'aurais quitté ça fait longtemps, parce que je n'aurais pas eu cette flexibilité-là dans l'horaire qui m'aurait permis de faire des sous de plus. [...] L'extra, je suis comme l'écureuil, ça me permet d'accumuler, mais aussi ça me permet de dire, OK, je peux faire des projets. (Q9)

L'année passée, on a généré un bénéfice de 3000 € pour 12 projets [au sein du duo dont il fait partie]. Après avoir déduit toutes les dépenses. Tu as été rentable, tu as fait tes projets, tu n'as pas noyé de l'argent non plus, mais ça ne rapporte pas grand-chose. Le fond sur lequel on a vécu, c'est-à-dire avec lequel on a payé le loyer et notre alimentation, ça a été les revenus de chômage de C. [conjointe et artiste avec laquelle ils forment un duo]. Moi, je ne suis pas inscrit, ça ne me tente pas... De toute façon, on en a assez comme ça, et c'est aussi une question éthique, ne pas abuser de ça non plus. (Q12)

[*Il n'a pas envie de demander une bourse à la création*] C'est déjà l'État qui me paie pour faire ce que je fais [*par les allocations de chômage*], je me paie ce grand luxe-là, d'avoir un semblant de liberté... mais on ne l'a pas. On se paie le luxe de faire ce dont on a envie, avec un système qui est vieux, qui est en train d'être réformé. Je pense que ça va devenir comme en France, en Italie : six mois de chômage et puis fini. (B3)

Parfois, certains choix relatifs au mode de vie peuvent découler d'une stratégie de carrière, comme choisir d'habiter dans une grande ville, une quasi nécessité pour un jeune artiste qui cherche à se faire connaître. Néanmoins, le poste de dépense de la vie quotidienne, si l'on

peut dire, est bien souvent celui où l'on rogne pour conserver des ressources afin d'entretenir la pratique artistique. « Et puis, je m'habitue aussi à vivre avec très peu de moyens. Quand j'ai des grosses rentrées d'argent, ben je les dépense. Mais je n'ai jamais manqué de rien, ça va » (B3).

Quelqu'un qui craint le manque d'argent, qui a besoin de sécurité, je pense qu'il risque d'être devant un mur, il ne pourra pas fonctionner. Je pense que l'artiste, c'est un être complètement aveugle. [...] Ce n'est pas le genre de gars qui va s'acheter une Mercedes, qui a besoin de montrer au public qu'il a réussi à cause de l'argent, c'est tout le contraire. Lui il s'en fout d'avoir une bagnole de 14 ans. Il peut fonctionner sans sécurité [financière]. (Q13)

J'ai heureusement une femme qui n'a aucun besoin (rire), elle n'aime pas sortir, elle n'aime que son intérieur et ses chats, et donc ça lui convenait très bien qu'on ait une vie gentille, petite. On vit tranquillement, eh, on n'a pas de besoins! J'ai donc eu la chance de pouvoir toujours pratiquer l'art que j'aimais pratiquer, sans devoir faire de concessions à personne, en disant merde à ceux qui m'embêtaient. (B4)

Certains, par contre, s'épuisent de cette situation de précarité économique, au point de remettre en question leur persistance dans la profession d'artiste :

On se fatigue de la pauvreté, pas tout le monde de la même manière, mais moi j'arrive à une période où je suis vraiment tannée. Alors que, franchement, jusqu'à il y a un an et demi, ça ne m'a jamais traversé l'esprit, ce que je gagnais en liberté compensait, ultra largement. Ce n'était même pas... je ne vivais même pas de contrariété même si je n'avais pas un sou. (Q10)

Si les stéréotypes sur la vie d'artiste nous ont habitués à l'association création-pauvreté, et jusqu'à une version un peu tordue où la pauvreté sanctionne l'authenticité de la création, les artistes rencontrés, parfois las de leur pauvreté (pour ceux que ça concerne), la supportent néanmoins avec une conscience aigüe, plutôt pragmatique, quant aux choix effectués : « Si ça ne fonctionnait pas maintenant, si je n'avais pas de rentrée d'argent, si on refusait mon travail, j'aurais bouffé ma frustration, j'aurais fait une thérapie, je ne sais pas, mais non, là c'est juste un plaisir » (B3).

Un artiste évoque aussi le sort des artistes plus âgés, pour souligner que la pauvreté est « moins grave » quand on est jeune (à noter que cet artiste a près de quarante ans) : « la situation des artistes plus âgés est bien particulière. Jeunes, on est colocs, colocs d'ateliers, à la maison, on a des bicycles » (Q3).

Et aussi tout le fait qu'on va mourir, et qu'est-ce qu'on fait avec ça? Pourquoi on garde ça...? C'est quoi l'idée de vouloir garder ça, pourquoi on le détruit pas? Et de laisser ça à ta génération suivante, toute la fiscalité autour de ça est très complexe, on a très peu d'aide.

Même au niveau de l'impôt, ce n'est pas clair. Alors quand tu commences à avoir un certain âge, ça devient angoissant ces choses-là. (Q13)

Les sujets plus âgés de notre enquête soulignent une différence dans le temps, par rapport à cet enjeu de l'argent ou de la « vie concrète » :

Ah oui, je pense que les jeunes sont beaucoup plus conscients de ce qu'est une carrière artistique. C'est parce que c'est comme partir en affaires dans n'importe quel domaine. Il y a une espèce de... pas d'imitation nécessairement, mais d'influence, de ce que c'est être en affaires, il y a la même tournure d'esprit présentement, en rapport avec ce que c'est que produire de l'art. Dans ce sens-là, je ne suis pas sûre que ça colle très bien. Faut être conscient. De mon temps, ce n'était pas comme ça du tout. Même que ça ne l'était pas assez. Nous, c'était l'inverse : le mythe de l'artiste rêveur... c'était quand même en trame. On se sentait différents, privilégiés, on se donnait des qualités peut-être exagérément « artistiques », on vivait, c'était irresponsable un peu... Mais en même temps, on a survécu comme ça. La société n'était pas la même non plus... [...] on ne vendait pas et on était fiers de ne pas vendre. C'était un peu sacrificiel. Quand on parle du mythe de l'artiste, moi je le vois aussi comme ça, l'artiste vit de ses belles idées, mais il n'a pas besoin de manger. On était un peu comme ça! (Q14)

Mais à l'époque, il régnait une forme de rêverie snob, comme ça, où la question de comment manger, oh quelle horreur! on ne va pas parler de ça! Il faut se concentrer, travailler, être authentique, tout ça. Ça, c'est intéressant! (B15)

Comment produire?

Quand ça roule zéro [les ventes d'œuvres], c'est correct... Ça, ça s'évalue sur un certain nombre d'années, il y a des choix à faire après. Moi je suis conscient que, pour ce que je veux faire, j'ai une bonne condition. J'ai un atelier qui n'est pas trop cher, je suis dans un quartier où j'ai mes affaires, ma maison, tout ça, je devrais être capable de m'en sortir. Je suis sur le strict minimum, je veux dire, je considère, pour une pratique professionnelle. (Q3)

Car la prémisse essentielle à la seconde question – comment produire? – est que la création d'œuvres en arts visuels nécessite des ressources considérables, souvent sans adéquation avec les gains possibles : « la gravure, c'est ingrat : une gravure, ce n'est pas cher, mais ça demande beaucoup d'investissements en espace et machinerie » (B6). L'artiste sans-le-sou grattant du crayon de mauvaise qualité sur des cartons récupérés dans un coin de son appartement n'aura jamais une production suffisante en termes de quantité et, surtout, de qualité pour espérer seulement une visibilité sur la scène artistique légitime⁸⁹.

⁸⁹ Sur cette question de la « légitimité », contentons-nous d'un exemple : exposer des œuvres dans un café – sauf quelques exceptions – ne peut pas être considéré comme une manifestation artistique dans le monde de l'art « légitime ». Cet aspect de la diffusion artistique est difficile à comprendre de l'extérieur des milieux artistiques. Le grand public, même les proches et les parents des artistes, ne font généralement pas la différence : une exposition, c'est une exposition. À vrai dire, une carrière

Cette dimension spécifique de la qualité matérielle des œuvres produites ressort comme un enjeu fondamental à la lumière de l'enquête. Loin de traiter cette question naïvement, la totalité des artistes rencontrés en font une préoccupation de base de leur pratique : il importe de produire une œuvre de la meilleure qualité possible – en termes de durabilité, de qualité des matériaux, de fiabilité de la conception, etc. – non seulement pour rejoindre un public qui s'attend à ces standards, mais également parce qu'il en va de la confirmation de leur savoir-faire.

Je suis dans un réseau [représenté par une galerie prestigieuse] où tu ne peux pas accrocher des affaires qui vont crochir sur le mur, tu ne peux pas envoyer des affaires enveloppées comme un bozo, tu n'es plus un étudiant... Idéalement, ça te tente d'avoir un show dans un musée, d'être dans une vraie *game*, tu essaies de faire des œuvres qui sont à ce niveau-là. Tout vient avec, le faux-cadre, tout ça... (Q2)

Dans la catégorie des critères qui permettent de faire la différence entre un artiste professionnel et un artiste amateur, cette dimension centrale du savoir-faire rapproche la pratique artistique de la pratique artisanale ou du design. En effet, on peut reconnaître un bon menuisier à la qualité de son produit, mais également en regard du choix des matériaux et des outils de travail. On ne fabrique pas un meuble de valeur avec du contre-plaqué et une égoïne. Attention cependant : il n'est absolument pas question, ici, de la « noblesse » des matériaux. De nombreux artistes contemporains, à l'instar de plusieurs designers, fondent leur travail sur la récupération et l'utilisation de matériaux « non nobles », voire sur l'esthétique *low-tech*⁹⁰ et l'apparence de mauvaise qualité. Il s'agit là de prises de position complètement conscientes et assumées, qui font partie de la démarche de création. D'ailleurs,

artistique implique un grand nombre de choix difficiles dont le fait d'avoir à refuser des propositions (d'exposition, de participation à des événements, voire de vente) pour éviter de se positionner sur la « mauvaise » scène et ainsi s'autoéliminer du circuit reconnu, « légitime ». Encore une fois, on peut constater que les différences entre « amateurs » et « professionnels », dans le domaine des arts visuels, sont beaucoup plus qu'esthétiques, et qu'il faudrait trouver d'autres mots, moins connotés en valeurs, pour parler de ces différents réseaux. Car le paradoxe veut que les « amateurs » vivent souvent mieux de leur art que les « professionnels », ce qui est également vrai dans d'autres disciplines, dont la psychologie par exemple, où les auteurs de livres de croissance personnelle à succès, sont parfois plus riches que les psychologues qui se consacrent à la recherche clinique...

⁹⁰ *Low-tech* sur Wikipedia, un excellent baromètre de la langue vivante : « L'anglicisme *Low-tech* (Basse technique), par opposition à High-tech, est attribué à des techniques apparemment simples, économiques et populaires. [...] Certains artistes contemporains disent faire usage des Low-tech dans leurs pratiques, notamment dans les domaines de l'art numérique, des arts scientifiques, du *net art*, de la musique bruitiste, de la musique électroacoustique ou de la musique électronique. » (En ligne: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Low-tech> (consulté le 31 juillet 2012)).

ces œuvres réalisées, en apparence, à coût presque nul, sont souvent trompeuses à ce titre : une évaluation globale des coûts peut souvent révéler une dépense importante bien qu'invisible⁹¹.

En dehors des matières premières, une réalisation de qualité implique des moyens de production adéquats, soit un lieu approprié et des outils. Plusieurs artistes mentionnent qu'une augmentation de leurs ressources financières est bienvenue, car elle permet de se payer de meilleurs matériaux ou de meilleurs outils, ou encore d'achever un projet d'envergure en cours : « Ça fait un an qu'on a deux projets qui sont prêts, mais on n'a pas l'argent pour les produire » (Q10, vidéaste d'art).

Je suis un peu comme un panda, je dépends... je travaille avec une technique qui dépend d'un produit très spécifique, qui est de plus en plus difficile à trouver! Bon, je peux le commander sur Internet, mais... Je pense que la prochaine bourse que j'aie, je vais dépenser 10 000\$ juste sur ces produits-là ! (Q1)

La majorité des formes de création nécessite un espace spécifique dédié à la production : l'atelier. Qu'il soit immense ou minuscule et qu'il se situe à l'extérieur ou à l'intérieur du domicile, cet espace doit être minimalement adapté aux besoins de la production, bien que souvent, c'est la production qui, dans une certaine mesure, doive s'ajuster à l'espace disponible, particulièrement en ce qui a trait à la dimension des œuvres. Ce lieu est rarement gratuit, il est même généralement onéreux. Un artiste peut facilement déboursier la moitié du montant de son loyer domiciliaire pour son loyer d'atelier, voire plus. « Si je ne mets pas ces moyens-là sur la pratique, ça ne donne rien de continuer. C'est un message que tu envoies aux gens : venez à mon atelier, il y a quelque chose qui se passe. C'est un statut » (Q3).

On dirait que tu essaies tout le temps juste de survivre. C'est pour ça que je dis : ouais, il est super l'atelier, mais bon, peut-être dans six mois on va couper de moitié... Là, j'avais vraiment des grosses, grosses expos et je voulais avoir de l'espace pour travailler, sinon tu ne peux pas, tu es coincé. (Q2)

Par ailleurs, d'autres dépenses connexes – outre l'atelier – sont devenues de plus en plus importantes dans les dernières années, par exemple le matériel informatique et les

⁹¹ Quelques exemples, en vrac, tirés du terrain d'observation de cette enquête (hors des entretiens) : les dispositifs permettant le mouvement dans les œuvres cinétiques réalisées de matériaux récupérés chez Diane Landry, les moules taxidermiques et les cristaux dans les installations d'Isabelle Demers, les moteurs dans les machines en bois de Jean-Daniel Bourgeois, les différents composants électroniques et informatiques participant aux performances corporelles de Pascale Barret, etc.

communications. Pour les arts numériques, ne nécessitant, a priori, qu'un bon ordinateur et de quelques programmes, il s'agit alors d'outils fort coûteux. Les artistes qui ont des pratiques plus immatérielles ou *in situ* ne dépensent pas nécessairement des montants élevés en matériaux, mais n'échappent pas, et parfois encore moins que les peintres ou les sculpteurs, à ce type de dépenses : « Les coûts du projet, le matériel il y en a pas vraiment, c'est plutôt le transport, les communications, les choses comme ça, avoir un GSM, un site internet » (Q12).

La part de ses ressources attribuée par l'artiste à sa production peut donc être totalement considérée comme un *investissement* : plus ces apports personnels sont importants, plus la production peut se permettre de soutenir de hautes ambitions, et meilleurs seront les espoirs de reconnaissance. En outre, une dimension éthique pointe derrière cette préoccupation : dans la qualité visée, il s'agit de respecter son métier et son public.

Modèles d'aménagement économiques

Dans tous les cas, la pratique artistique coûte assurément quelque chose et les recettes demeurent incertaines.

Pour moi, le rapport à l'argent a toujours été très important dans la création, parce que pour réaliser nos projets, il faut qu'il y ait de l'argent. C'est toute la différence avec un salarié qui, lui, avec son argent, il fait bien ce qu'il veut. Mais nous, on cherche à avoir de l'argent *pour* produire. Alors, ce n'est pas un salaire. Il y a quelque chose, là, qui est un peu irréel. Nos revenus sont déjà investis à les dépenser dans la création. L'enjeu n'est pas du tout le même. (Q13)

Ainsi, plusieurs aménagements économiques sont possibles : la pratique artistique est soit déficitaire, soit autofinancée, soit profitable. Dans ce dernier cas seulement on peut parler d'un artiste qui « vit de son art » en ce sens que sa production lui permet de soutenir sa vie quotidienne.

Au cours d'une carrière artistique, voire d'une seule année, la situation de l'artiste peut varier. Un exemple de parcours typique : la pratique artistique est déficitaire durant quelques années, puis, à la suite d'expositions ou de réussites entraînant une reconnaissance, elle s'autofinance durant quelque temps grâce à la vente d'œuvres ou à l'obtention d'aides financières publiques ou privées (bourses, prix, etc.). Par moments, ces entrées d'argent sont

suffisantes pour que l'artiste y puise les ressources nécessaires à sa vie quotidienne, avec des va-et-vient sur le marché de l'emploi.

De ce point de vue, la situation professionnelle de l'artiste se compare davantage à celle d'un (micro) entrepreneur. Ce travailleur indépendant (ou autonome) gère une microfirme (un studio) et fournit des produits — sous forme de biens (une œuvre mobilière) ou de services (une prestation dans un musée ou ailleurs) —, à d'autres fournisseurs privés (les galeries) ou publics (les musées, centres d'exposition et autres commanditaires à but non lucratif, telles les fondations privées et les collections d'entreprises), ou directement au consommateur final. (Bellavance et Poirier, 2011: 33)

L'équation de l'artiste pourrait se résumer comme suit : la production artistique nécessite des ressources (atelier, matériel, temps, etc.) et rapporte soit a) des revenus ou b) peu ou pas de revenus, lorsque la production ne s'inscrit pas dans un marché assurément lucratif (comme l'art décoratif) ou n'est pas promue par un tiers sur le marché possiblement lucratif de l'art contemporain (galeriste, etc.). Généralement, le maintien de la pratique artistique (et donc l'existence des œuvres d'art) dépend de la capacité de l'artiste à trouver des ressources financières *ailleurs*, dans l'autre structure économique de sa vie, souvent dans une combinaison entre pluriactivité, allocations d'aides publiques (lorsqu'elles existent) et train de vie modeste. Car une caractéristique traverse tous les parcours d'artistes, du plus déficitaire au plus lucratif : à la manière d'un entrepreneur, l'artiste est l'investisseur principal, et souvent unique, de sa production⁹².

Bien sûr, les aides publiques aux arts existent dans plusieurs pays et, pour les territoires approchés par cette enquête (le Québec et la Fédération Wallonie-Bruxelles), elles peuvent être considérées relativement généreuses. Toutefois, celles qui sont spécifiquement dédiées à la production artistique (bourse de support à la création de différents types) sont trop rares ou trop peu substantielles pour constituer un véritable revenu récurrent. Dans le cours de l'enquête, les aides publiques ont généralement été qualifiées de « coups de pouce occasionnels » par les artistes rencontrés.

Je les demande toutes [les subventions], tout le temps. C'est toujours pénible, mais tu t'habitues. Moi, je ne comprends pas que les artistes manquent [sic] d'envoyer des demandes. Tu n'as pas le choix quand tu es un artiste... ce n'est pas grave si tu ne l'as pas, au moins tu

⁹² La production n'est que très rarement prise en charge par l'intermédiaire (galeriste, institution, etc.) : c'est l'artiste lui-même qui investit les ressources nécessaires à la création et à la présentation de l'œuvre.

as participé, c'est super-important. [...] C'est une chance qu'on a de pouvoir avoir ça, il faut en profiter. (Q2)

Ainsi, en Belgique ce sont d'autres structures budgétaires publiques – non reliées au secteur culturel en particulier – qui supportent la production artistique, particulièrement la caisse du chômage. Étrangement, on peut dire que les conditions de vie des artistes en Belgique sont meilleures grâce aux mesures de chômage, bien que cela soit beaucoup moins vrai depuis que l'Office national de l'emploi a resserré son interprétation de la loi, privant ainsi plusieurs artistes, particulièrement dans les arts plastiques, de ce statut privilégié auquel ils pouvaient prétendre. Au Québec, la plupart des artistes sont inscrits en tant que travailleurs autonomes et déclarent l'ensemble de leurs revenus (artistiques ou non) dans la même catégorie tout en bénéficiant de déductions d'impôts pour toutes les dépenses reliées à l'exercice de leur métier. En tant que travailleurs non salariés, ils n'ont pas droit à des allocations de chômage.

5.3.3 *Ceux qui « ne font que ça »*

La décision de s'investir complètement dans la pratique artistique se prend souvent à la suite d'un événement marquant qui indique à l'artiste qu'il y a une place pour lui dans le monde de l'art. Le risque de tout laisser tomber en vaut alors la chandelle. Souvent, cet événement prend la forme d'une entente à long terme avec un galeriste ou de l'obtention d'un prix prestigieux et substantiel.

Cette situation peut être choisie dans un premier temps sur le mode du « projet-pilote » ou du projet temporaire. Plusieurs artistes se fixent une limite de temps pour effectuer le test (« à partir de là, je me suis donné deux ans. Et voilà, finalement, ça fait huit ans que ça dure! » B10), d'autres profitent d'une entrée d'argent considérable (un prix, une bourse à la création) pour en investir une bonne part dans un atelier de qualité, des matériaux et du temps (en abandonnant un emploi rémunérateur, mais chronophage, comme Q9, qui a démissionné de son emploi stable dans un centre d'art afin de participer à plusieurs concours d'art public).

J'attends d'être à temps plein [enseignant], comme ça je pourrai prendre une pause-carrière sans perdre mes droits. Si je prends une pause-carrière, j'ai cinq ans pour réfléchir. Et donc, si au bout de cinq ans, je me dis : c'est trop dur, je reviens. C'est un truc un peu particulier des fonctionnaires en Belgique. C'est-à-dire que, d'abord tu travailles comme temporaire, puis au bout d'un certain nombre d'années tu as petit à petit des heures définitives, au bout d'un moment tu es indéboulonnable. Plus de revenus, mais ta place est mise en *stand-by*. (B2)

L'entrée directe dans le monde professionnel de l'art, en tant qu'artiste sans autre occupation, est extrêmement rare. À la différence, il s'agit d'un cas fréquent chez de nombreux professionnels diplômés. Très peu d'artistes n'ont jamais eu besoin d'occuper un autre emploi, en excluant ceux dont la fortune familiale a permis ce luxe. Cela explique, sans surprise, la présence notable d'héritiers au sein des professions artistiques⁹³. Exercer un art implique généralement des dépenses importantes au point de vue financier, et peu d'artistes peuvent se permettre d'éviter le « sacrifice du temps⁹⁴ », à moins d'être munis d'un capital économique préalable.

J'ai moins d'argent, mais j'ai plus de temps. J'avais des boulots et là, oups, il y a une bourse qui rentre, un truc qui rentre. Je n'ai jamais travaillé plus qu'un an et demi à deux ans à la fois. [*Avoir du temps, c'est vraiment important?*] Absolument. Mais être complètement paumé, c'est autre chose aussi, on ne peut pas vraiment créer dans ces conditions-là non plus, parce que quand même, il y a un investissement à faire pour des matériaux, tout ça, certains, ça coûte quelque chose... Ce n'est pas excessivement cher, en fin de compte, mais... quand même. (Q1)

Par ailleurs, certains artistes un peu plus âgés commencent à envisager l'accumulation de l'épargne, ce qui n'est pas évident lorsque toutes les recettes s'engouffrent dans les dépenses à mesure qu'elles apparaissent. Un des artistes rencontrés a choisi l'investissement immobilier : il s'agit, pour lui, de la seule manière d'avoir une sécurité financière, en plus d'un loyer intéressant, « sans être riche ». Il affirme que, dans son milieu d'artistes de la génération 35-45 ans (sa bande de collègues, tous des artistes assez connus sur Montréal), ils sont plusieurs à avoir fait ce choix d'investir dans un immeuble à logements, une épargne accumulée grâce à un emploi-abri relativement stable et payant. Il souligne que ses compétences techniques lui permettent de réaliser lui-même les travaux nécessaires à l'entretien des logements et que « l'habitude de l'insécurité dans le travail créatif donne la possibilité de prendre des risques matériels dans la vie quotidienne » (Q9), comme un prêt hypothécaire important. Pour lui « la réalité artistique fait en sorte que des fois tu es payé vraiment à la limite [du presque rien]. Alors il faut se développer des systèmes » (Q9).

⁹³ Selon nos informations, aucun artiste du corpus ne se trouve dans cette situation, sauf peut-être un, qui l'aurait, alors, bien caché en entretien.

⁹⁴ Nathalie Heinich. *Être écrivain : création et identité* (Paris: La Découverte, 2000), p. 42-45.

Chez les artistes rencontrés, la conscience de la précarité est évidente, quel que soit leur expérience, leur âge ou leur statut dans le monde de l'art. « Oui, je vis avec le strict minimum, mais je ne suis pas encore tanné. [...] ça se peut qu'un moment donné, je sois obligé de venir juste trois jours par semaine à l'atelier et que je travaille à temps plein » (Q3).

Ceux qui jouissent d'une bonne reconnaissance expriment le même sentiment d'insécurité à l'égard de cette situation, qui pourrait tout aussi bien ne pas se maintenir, de façon identique à ceux qui recherchent encore le succès (« Là, je vends un peu, mais je ne sais pas si dans six mois, ça va être encore la même situation! » (Q1)). Il est à noter que cette notion du succès demeure très variable : pour certains, la réussite sur le marché de l'art ne correspond pas à leur conception du succès, et ils s'estiment pleinement reconnus s'ils peuvent exposer leur travail souvent et dans le respect de leurs décisions.

Néanmoins, même s'il ne s'agit pas nécessairement d'un facteur déterminant pour estimer son « succès », la très forte majorité des artistes rencontrés souhaitent intégrer le marché de l'art, dans le but de vivre de leur pratique artistique.

Mais cette intégration n'est pas acceptable à n'importe quel prix : le critère principal demeure la qualité de la relation avec les intermédiaires (une bonne galerie, avec un bon galeriste qui s'investit dans la promotion et une collection dont les œuvres sont cohérentes, etc.). Les artistes plus expérimentés mentionnent aussi une augmentation de leurs exigences avec le temps : au début de la carrière, tout est bon pour exposer, mais au fil du temps, les choix deviennent plus importants, tant pour éviter d'être associé artistiquement à des productions d'un niveau inférieur que pour éviter des dépenses qui ne valent pas la peine, par exemple un déplacement dans un événement régional qui propose une exposition, mais aucun financement ou autre avantage.

C'est vrai qu'il faut être un peu stratégique, il y a des gens avec lesquels il ne faut pas... tu peux te griller en travaillant avec certaines personnes. Il ne faut pas bouffer à tous les râteliers parce que sinon, tu as très vite l'image de l'artiste qui va chez tout le monde et ce n'est pas bon non plus. À ce stade-ci, je dois être plus sélective. (B10)

C'est dur une galerie, il faut prendre le temps de trouver une bonne personne qui a les mêmes visions que toi, qui s'en va à la même place. Sinon, ça peut nuire plus qu'autre chose. C'est des gens qui parlent bien du travail, qui sont sérieux, qui ne te poussent pas à faire des choses que tu ne veux pas faire : « Ça, ça vend, fais-en donc quinze comme ça... » (Q2)

Je sens que je pourrais commencer à intéresser des galeries. Mais pas à n'importe quel prix. Je reçois des annonces, on me demande de faire partie d'un groupe d'artistes [pour une exposition ou un événement]... Mon réflexe c'est d'aller voir les artistes en question : ce n'est pas du tout de mon goût, donc, je dis non. Être professionnel, c'est ça aussi : c'est de pouvoir faire des choix, avoir des stratégies professionnelles. C'est savoir dire : ça, stratégiquement, ça ne me va pas, je ne peux pas exposer avec de la peinture que je n'aime pas, en faisant, moi, toute autre chose, quoi. Je suis obligée de choisir « mon camp » (rire). Mais je suis un petit peu dans plusieurs camps en même temps, je ne me sens pas enfermée dans quelque chose... (B11)

J'ai changé de galerie à quelques reprises. J'ai commencé avec [A], sérieusement, dans une vraie galerie. Avec eux, j'ai eu une expo. Après, j'ai eu une expo avec [B], qui est devenu un ami, mais on a deux visions très différentes de... [Puis], j'ai exposé chez [C]. Et ce n'était vraiment, vraiment pas le bon « match » pour moi, tu vois, c'était... C'était juste pas la bonne place pour moi. Et là, je suis retourné chez [A]. Parce qu'il y a une nouvelle direction. [...] C'est compliqué la relation entre artiste et galeriste, et ce qu'est vraiment la représentation. C'est beaucoup plus que vendre des oeuvres, parce que si c'est ça, c'est comme une boutique. (Q1)

5.3.4 Ceux qui « font aussi autre chose »

L'autonomie financière est le mot clé dans tout ça. Quand tu as l'autonomie financière, tu ne travailles plus pour les autres, tu as le temps de te consacrer à ton travail donc... c'est une boule de neige. Plus tu en fais [de la création], plus tu es sollicité, moins tu en fais... (Q9)

Comme on vient de le souligner, les périodes où l'artiste peut se dédier à temps plein à sa pratique artistique sont parfois temporaires. Certains artistes, particulièrement au Québec, partagent le temps sur l'échelle d'une année : un travail saisonnier payant qui permet de passer le reste de l'année en atelier, parfois en touchant ainsi l'assurance-emploi (chômage) si les heures « assurables » sont suffisantes.

On peut identifier quelques modèles récurrents du partage du temps, encore une fois sans grande originalité. Une ligne sépare deux camps principaux : ceux qui veulent mettre leurs compétences d'artiste à profit dans leur emploi; ceux qui préfèrent quelque chose de complètement différent. Ce choix semble être relié aux modalités personnelles de la pratique artistique et ne dépendre que de cette disposition.

J'ai eu la chance de toujours travailler dans le dessin. Je n'ai jamais dû travailler chez Colruyt ou vendre des crêpes... j'ai toujours pu travailler dans le domaine qui m'intéressait, je ne vais pas me plaindre, mais c'est vrai que... (B2)

Également, il existe une autre ligne de partage, entre ceux qui ont un « vrai » second emploi et ceux qui travaillent toujours « en attendant ». L'investissement dans la carrière alternative

varie beaucoup. Certains, qui se lancent à leur compte dans une autre profession, devront fournir les énergies nécessaires au démarrage de toute entreprise. La pratique artistique peut alors être mise en veilleuse pendant un certain temps, jusqu'à ce que l'autre métier rapporte suffisamment pour permettre une nouvelle division du temps de travail au profit de la création artistique. Rappelons que le pourcentage des travailleurs autonome est, au Québec, nettement au-dessus de la moyenne chez les artistes, selon les données du recensement.

Voici un aperçu des occupations secondaires des artistes en arts visuels rencontrés – mais on pourrait ici généraliser à l'ensemble des artistes :

Les petits boulots

Parfois assez payants, ces emplois sont néanmoins peu valorisants, ni personnellement ni socialement, instables et peu prometteurs pour l'avenir, offrant des possibilités d'avancement franchement limitées. Cependant, ils sont peu énergivores intellectuellement, ce qui semble très important pour ceux qui choisissent cette alternative. On parle ici des emplois dans les restaurants et l'HORECA, dans le service à la clientèle, dans la surveillance et l'entretien, etc. Pour d'autres, l'énergie que demande la pratique artistique est incompatible avec ce mode de survie économique : « la pratique artistique est inconciliable avec trente-six petits boulots, c'est une recherche de tous les instants » (B10).

Les contrats

Il s'agit d'emplois de courte durée, plus ou moins payants, qui mettent généralement à profit une compétence particulière, souvent reliée au métier d'artiste, par exemple un contrat de fabrication de décor, de menuiserie, de restauration de meubles ou d'œuvres anciennes, de participation à un jury ou à un comité d'experts. Il peut aussi s'agir de toute autre chose, sans lien avec la pratique. Cet agencement a un avantage comparable au travail saisonnier : le temps peut être complètement séparé sur des périodes plus longues. Quelques-uns des artistes rencontrés optent pour cet aménagement : « en vendant quelques œuvres et avec quelques contrats par année, je m'en sors assez bien » (Q3).

L'emploi-abri

La notion d'emploi-abri, forgée par Pierre-Michel Menger, indique la présence d'un second emploi à l'*abri* de l'incertitude caractéristique des professions artistiques. Les artistes en arts visuels ne font pas exception. Le plus souvent, ces emplois ont un lien plus ou moins fort avec le domaine de l'art. Par exemple, parmi les participants à l'enquête, on retrouve un professeur dans une académie municipale, des travailleurs de centre d'artistes, un professeur d'art au secondaire et des personnes ayant enseigné ou qui enseignent encore l'art à l'université. De plus, trois participants tentent de démarrer une petite entreprise créative : production artisanale de vêtements sérigraphiés, ateliers d'art pour adultes et enfants, projet multidisciplinaire avec un volet agricole.

L'avantage de l'emploi-abri demeure sa stabilité. Il permet de connaître le temps et les ressources qui resteront disponibles pour la pratique artistique : « ça me dit : dans un mois tu as 1400 \$ qui rentrent, ça me paye mon atelier, mon électricité, ma bouffe, mes assurances, l'hypothèque de la maison et voilà, tout est réglé » (Q9).

Souvent choisi en tant qu'emploi-abri, l'enseignement en art offre l'avantage d'un travail objectivement différent, mais tout de même nourrissant pour la pratique. Un des artistes rencontrés a travaillé, en tant qu'artisan, à la réalisation d'œuvres monumentales conçues par d'autres artistes (souvent en art public), tout en utilisant le même atelier pour réaliser ses propres projets, en séparant le temps selon les besoins des différents travaux en cours. L'emploi-abri vise, par définition, à l'instauration d'une forme de sécurité professionnelle : plus long terme, plus de responsabilités, parfois même une autonomie complète dans le cas des travailleurs autonomes.

La gestion de mon temps, dans la vraie vie, moi je fais 24,5 heures/semaine, mais c'est malléable. Quand je fais des montages, bien entendu, je fais plus de 40 heures, ça fait des montages d'à peu près trois semaines. [...] Quand les montages sont terminés, je fais un suivi à la galerie, j'y vais une à deux fois par semaine. (Q9)

Les emplois qui offrent une certaine flexibilité dans la répartition des heures d'une semaine à l'autre sont appréciés, car, de temps en temps, ils rendent possibles des périodes plus intensives de production artistique. Cela permet de souligner que la réalisation d'œuvres

d'art, souvent, se caractérise par un grand nombre d'étapes, dont le *tempo* s'adapte aux exigences des matériaux.

5.3.5 La pluriactivité : une réalité généralisée

Il existe beaucoup de variation dans les agencements entre pratique artistique et occupation alternative. Parfois, le second emploi n'est pas moins incertain que la pratique d'artiste, mais il permet d'arrondir les recettes, d'alléger le budget. On pourrait même dire que, dans plusieurs cas, l'artiste est *surtout*, en matière d'utilisation du temps et de participation dans les revenus, un travailleur, un professeur, un salarié d'un organisme culturel, un assistant, etc. Il n'en reste pas moins qu'au niveau identitaire, ils demeurent pour eux-mêmes artistes à part entière.

À l'époque où j'étais prof, le milieu des artistes a parlé de moi comme artiste, et ils ont dit : « oui, mais ça, ce n'est pas un professionnel », parce que j'étais prof en même temps. Or, c'est un faux problème parce que la plupart des gens ne sont pas « professionnels » entre guillemets, ils ont autre chose pour vivre, heureusement. Et donc ça, ça faisait parfois un choc, je me disais « merde » ! Alors que finalement je travaillais beaucoup plus que bien des glandeurs qui se disent artistes et qui ne foutent rien. (B4)

Certains assument une seconde profession sans trop de difficultés et ce mode de vie se perçoit globalement comme un choix raisonnable. Pour d'autres, cette négociation s'avère plus difficile.

J'ai parfois essayé de travailler à mi-temps... j'y pense encore à nouveau. Mais je suis très réticente à ça, c'est un peu difficile. Même si c'est un temps réduit, c'est quand même très accaparant. Et moi, j'ai quand même besoin..., mon travail se fait dans une méditation, et donc si je suis stressée, occupée, perturbée par des choses, je ne me sens pas libre d'entrer dans des choses. (B14)

J'ai déjà enseigné, mais, non... je n'étais plus dans la créativité. Parce que quand on enseigne, ça coupe. Dans une académie, le partage du temps était impossible. Quand on se lance dans une sculpture, on n'a pas le temps de s'habiller... et c'est le temps de partir. On ne sait pas arrêter. Une journée coupée, ça ne va pas, si je suis coupée, je ne sais pas continuer. (B7)

Chez la très grande majorité des artistes rencontrés, « ne faire que ça » pourrait devenir un objectif professionnel, si cela n'était pas généralement conçu comme un idéal inatteignable ou un luxe passager. D'après les discours recueillis, la situation d'« artiste autosuffisant » est considérée comme une position privilégiée.

Ce qui m'intéresserait, c'est de pouvoir à moyen terme arrêter complètement toute autre activité que l'activité artistique. Mais, en Belgique, c'est impossible de commencer tout de suite par ça, il faut passer par des voies détournées. Je ne vais pas me plaindre, il y a pire comme boulot! (B2, enseignant)

La position de professeur dans une institution d'art reconnue est également enviée et souvent très appréciée de ceux qui l'occupent. Avec le recul des années, cette position est souvent estimée idéale par ceux qui l'ont déjà occupée. Pour certain, l'enseignement est devenu une autre passion et si, au début de leur carrière, il était considéré comme un simple emploi-abri, il a fini par se lier complètement avec la pratique créative (Q13, Q13, B15, B13). Permettant de dégager beaucoup de temps pour ses propres projets dans un contexte où le travail de création est valorisé, voire exigé (l'entretien d'une pratique artistique professionnelle faisant partie, par exemple, des exigences d'embauche comme professeur permanent en arts visuels dans les universités québécoises, en tant que créateur-chercheur), cet emploi est souhaité par beaucoup d'artistes en cours de carrière. Pour certains, il s'agit de la raison principale d'entreprendre des études universitaires de cycle supérieur (master) en art, ce diplôme étant requis pour l'enseignement (Q3). L'emploi-abri dans le secteur des institutions d'enseignement jouit également d'une bonne réputation à l'intérieur du monde de l'art et peut participer à accroître la reconnaissance de son titulaire. De plus, il s'agit d'une voie non négligeable pour élargir et consolider son réseau de contacts. Bref, sans compter le salaire substantiel et les conditions enviables, c'est vraiment l'emploi-abri rêvé pour ceux qui arrivent à se projeter dans le rôle de professeur, ce qui n'est évidemment pas le cas de tout le monde.

Un autre cas de pluriactivité courant et apprécié consiste à travailler pour un autre artiste, soit à titre d'assistant en atelier, soit à titre d'artisan spécialisé qui produit l'œuvre – ou une partie de l'œuvre – conçue par un autre. En effet, l'art public constitue une filière intéressante pour plusieurs artistes, souvent parce que cela permet la réalisation d'une œuvre monumentale dont la production et l'exposition seraient par ailleurs impossibles. Généralement, la conception se déroule en collaboration avec des artisans spécialistes qui fabriquent la pièce, ou l'installent à l'aide du matériel de soutien approprié. Plusieurs artistes arrondissent leurs années financières en offrant leurs services d'assistants pour la production de pièces monumentales. Certains développent une expertise importante dans ce domaine, et gèrent

ainsi une petite entreprise prospère qui œuvre en périphérie de l'économie des œuvres d'art public.

Les emplois dans les musées, les centres d'art, les galeries, etc., sont également recherchés par les artistes, parce qu'ils sont bien reconnus dans le milieu, mais aussi parce qu'ils permettent d'accroître considérablement le réseau de contacts. Au Québec, grâce à l'existence du Réseau des centres d'artistes autogérés, plusieurs artistes bénéficient d'un emploi régulier et bien rémunéré à l'intérieur d'une de ces structures, même si, de plus en plus, ces emplois recrutent également des diplômés en gestion des organismes culturels et autres formations associées. Ainsi, si l'emploi-abri peut nuire dans une certaine mesure au développement de la pratique artistique, il peut aussi la servir par d'autres aspects.

Les autres emplois-abris les plus courants sont d'une diversité absolue et ne semblent répondre à aucune règle. Certains poursuivront de façon pratiquement professionnelle leur emploi d'adolescence dans la restauration, l'HORECA en Belgique, dans la rénovation, etc.

Comme cela a été mis en évidence dans la partie « Contexte », les réglementations gouvernementales concernant l'emploi et la sécurité sociale s'ajustent rarement aux spécificités de la carrière artistique, et cela concerne d'ailleurs l'ensemble des disciplines de création, que ce soit les arts visuels, la musique, la littérature ou les arts vivants. La pluriactivité, le travail à la pige et la structure imprévisible des revenus artistiques sont autant d'éléments atypiques peu compatibles avec les mesures standardisées des lois du travail. Tant au Québec qu'en Belgique, on a pu constater les défis pratiques et économiques que pose cette situation, tant aux artistes qu'à ceux qui tentent, du côté des institutions, de leur être favorables. Les contournements de lois sont fréquents, plaçant l'artiste dans une quasi-illégalité dérangeante pour lui-même puisqu'elle n'est pas souhaitée, mais pratiquement nécessaire pour éviter la faillite.

On l'a un peu contourné, avec la complicité des agents du bureau de chômage, qui aiment beaucoup le travail qu'on fait... on est à la merci de leur bonne volonté. [...] Dès que tu declares quelque chose... On a fait une pochette de disque pour un ami, on lui a fait un prix amical, on l'a déclaré par éthique, on l'a déclaré, on s'est fait choper 55 % de la somme alors qu'on ne gagne rien! On en a tout juste pour vivre, tu te fais choper 55 % de ce que tu gagnes... Je ne suis pas médecin! Donc les gens travaillent au noir pour éviter ça. (Q12)

Et donc moi, ce que j'ai fait avec cet argent, que j'avais gagné chez [compagnie ayant commandé des pièces pour une exposition spécifique] et que j'ai mis sur mon compte projet. Après coup, je pouvais me faire des contrats en bénéficiant de la loi du cachet, je me suis fait des contrats sur un spectacle sur lequel je travaillais, parallèlement. J'ai du coup un p'tit peu dû contourner la loi, mais c'était tout à fait légal. C'est-à-dire que je me suis payée pour des trucs sur lesquels j'ai bossé qui ne sont pas réellement ceux sur lesquels j'ai fait de l'argent... ouais, voilà, en gros c'est ça. Et donc, à l'époque j'ai demandé des subsides pour faire des expositions, je les ai tous mis dans mon projet aussi, et donc en réalité c'était de l'argent que je devais justifier, donc c'était comme si c'était de l'argent « propre ». J'ai eu une bourse aussi, j'ai mis cet argent aussi sur mon compte projet, je ne l'ai pas utilisé. Donc, j'ai stocké tout ce que j'ai réussi à gagner avec mes expos, dans les ventes de sculptures et toutes les bourses et tout ça, j'ai tout stocké chez Smart.be, jusqu'à avoir presque le montant qu'il fallait pour avoir le statut, et puis, à l'époque, je travaillais sur un spectacle avec une danseuse, et donc je me suis fait tous mes cachets sur ce spectacle-là, et comme ça j'ai eu droit à la loi du cachet, et donc en six mois de contrats, j'ai réussi à avoir le statut d'artiste. (B10)

La dame de la galerie me dit : « écoutez, il faudrait que vous ayez un numéro de TVA parce que vous devez me faire une facture », et donc je fais les démarches pour obtenir un numéro de TVA pour être dans la légalité et je lui fais une facture. Donc, je fais mes comptes : je devais payer le fondeur parce que j'avais vendu un bronze, j'enlève le prix de mes cadres, le pourcentage à la galerie, donc il me restait déjà beaucoup moins, et comme j'avais fait une facture, j'étais obligé de déclarer évidemment sur ma feuille d'impôt et cette somme-là venait en supplément évidemment de mon traitement de professeur et donc j'ai demandé à un ami comptable de me faire le calcul et finalement, au départ, j'avais vendu pour 60 000 francs belges de l'époque (c'était une somme faramineuse), et en fait, j'avais gagné 5 000 francs ! Alors j'ai dit : « une fois, mais pas deux ! » Maintenant, plus de numéro de TVA, j'ai fait tout en noir, et si un jour je suis pris, et bien, je payerai l'amende, mais je serai toujours gagnant ! (B4)

5.3.6 Choisir de ne pas en vivre

Un très petit nombre parmi les artistes rencontrés désirent expressément se tenir à l'écart du marché, avouant d'eux-mêmes une timidité et un malaise à l'égard de la marchandisation de leur art : « je n'aimais pas la logique commerciale, ça peut “polluer” le travail » (B6). Cette posture n'est pas nécessairement portée par l'idéalisme, elle s'appuie souvent, au contraire sur une compréhension pragmatique du fonctionnement du monde de l'art et de ses rouages économiques, et sur le sens donné à la pratique artistique.

Par exemple, dans le lien avec une galerie, je pense qu'il n'y aurait pas de sécurité ni pour l'un, ni pour l'autre, parce que moi je me sentirais attendue, peut-être trop, ou bien... et puis l'autre ne saurait jamais vraiment. Enfin, peut-être que c'est possible, j'imagine qu'il y a des galeristes qui peuvent travailler comme ça, avec un lien de confiance, mais... (B14)

Certains prennent d'emblée la décision de ne pas tenter de vivre de leur art : « Je ne me suis jamais dit que je devais en vivre, que je voulais en vivre. Non. Mais ce n'est pas pour autant

que c'est secondaire, au contraire » (B14). Dans le corpus des artistes rencontrés, ceux qui ont cette position la maintiennent pour des raisons relevant clairement et explicitement de leur éthique personnelle (B6, B14, Q10) : ils sont généralement inconfortables avec la transaction monétaire en rapport avec l'art, ils croient fermement que la relation mercantile ne doit pas atteindre la création. On peut dire également que, d'une façon générale, les artistes du corpus sont assez critiques du « business » de l'art, dans lequel le succès n'est pas du tout synonyme de qualité artistique :

Un qui m'a dit : moi je n'ai pas d'idées, je prends un magazine comme ArtPress, je regarde ce que les autres font et je fais pareil. Et ce sont des gens qui sont hyper reconnus! Je ne parle pas de tous les petits branleurs de quartier, c'est des gens super reconnus. Parce que c'est devenu de la business, comme tout, comme n'importe quelle business! (B2)

Cette posture s'accompagne, dans certains cas, d'une critique approfondie du système économique capitaliste et d'un mode de vie qui lui tourne généralement le dos.

Tu vas vendre tes œuvres pour vivre : qu'est-ce que tu racontes? De toute façon, je fais de la performance! Ça a été fait en résistance à la marchandisation! Non! L'autre chose aussi, c'est que moi je fais des vidéos pour réfléchir, c'est la même chose que d'écrire. Tu vois, c'est la même affaire, quand ce que tu veux faire dans la vie c'est écrire des essais, vaut mieux que tu essaies d'être prof. (Q10)

Cette artiste en particulier souligne son découragement face à la pauvreté et cherche à démarrer une petite entreprise dans le domaine culturel, qui lui permettrait de vivre autrement *avec* l'art. Elle reste toutefois catégorique : l'œuvre d'art et l'argent, ça ne va pas ensemble.

Dans le cas d'une autre artiste, c'est plutôt une forme d'insouciance qui semble présider à son attitude en rapport avec l'argent : pour la première fois au moment de l'entretien, elle avait été contrôlée par l'ONEM (Office national de l'emploi) et ne savait pas trop ce qui allait lui arriver économiquement. Depuis des années, elle vivait comme elle pouvait, plutôt confortablement puisque propriétaire de sa maison en périphérie d'une ville assez dynamique, exécutant parfois un petit contrat pour une maison d'édition, la mairie, etc. Au cours de sa vie, elle a repoussé plusieurs fois des invitations à exposer en galerie, à se départir de ses œuvres en échange d'argent. Les œuvres en question étant réalisées dans des moments d'introspection intense, elle semble très liée psychologiquement à celles-ci et peine visiblement à leur concéder une valeur marchande.

Pour un autre, c'est également cette incompatibilité entre valeur artistique et valeur marchande qui lui fait garder sa distance avec le réseau des galeries. Il semble dégoûté par le rapport mercantile, et même par le rapport passif induit par une exposition : « j'essaie de saboter toutes possibilités de faire un travail exposable dans une galerie, je préfère être obligé de les éditer sous forme de livres » (B6); de meilleurs compagnons, à son avis, avec une rentabilité plus intéressante. Comme il le dit lui-même : « vendre son travail en galerie, c'est : le galeriste prend 40 %, l'État aussi [en impôt], il ne reste rien à l'artiste : une bonne raison pour ne pas essayer de vendre ! » (B6). Il est à noter que cet artiste est graveur et qu'il ne peut espérer vendre ses œuvres qu'à des prix modestes. Son calcul semble assez réaliste, dans la mesure où le « démarchage » nécessaire à l'entretien d'un circuit marchand demande énormément de temps et d'énergie. Cet homme n'en est pas moins convaincu de la valeur artistique de son travail, mais il manque d'envie de le défendre publiquement, et il explique son retrait (y compris d'un atelier collectif où la présence des autres le rendait mal à l'aise) par son caractère solitaire, sans juger ses pairs qui recherchent cette reconnaissance. Cet artiste a néanmoins des œuvres dans diverses collections et a publié quelques catalogues. Il travaille sur ses projets de gravure chez lui, les jours de congé, tout en enseignant à temps plein dans une académie d'art offrant des cours du soir. Cette situation le rend heureux : il estime bénéficier d'une pleine indépendance dans l'exercice de son art, tout en vivant modestement, mais à sa mesure, ce qui lui semble un compromis raisonnable.

L'attitude spécifique relative à l'argent révèle un point nodal de l'*ethos* artiste, qui touche particulièrement à l'univers des perceptions et représentations concernant le sens accordé à la pratique de l'art et la signification du succès, dans une perspective éthique. Il s'agit également d'un indicateur des rapports qui peuvent se cristalliser dans la relation à la société, à l'univers économique et à la diffusion publique de la production artistique.

5.3.7 Artiste : un statut social difficile à porter

Pourquoi ça ne serait pas un travail? L'argument le plus commun, c'est que c'est du *fun* de faire ça, et que c'est parce que tu aimes ça. Bien oui, toi tu es banquier, tu n'aimes pas ça? Tu as choisi ça parce que tu haïssais ça? Voyons donc! (Q10)

Une autre artiste parle très bien de cette difficulté à affirmer sa situation réelle d'artiste, fatiguée des jugements à l'emporte-pièce teintés de jalousie : « tu fais ce que tu aimes et tu

n'es qu'un parasite ». Elle persiste à croire qu'une demande sociale existe pour ses oeuvres, mais étant donné que la rémunération n'est pas raccordée aux heures travaillées et n'arrive qu'en différé (lorsqu'elle ne vient pas des caisses de chômage), elle sait que son travail reste majoritairement invisible et qu'il n'est pas identifié à un « vrai boulot ». Devant cette pression sociale, elle préfère répondre d'emblée à ceux qui lui posent la question que, oui, elle vit de son travail, même si cela n'est qu'à demi vrai. La majeure partie de ses revenus, elle les tire de son allocation de chômage régulière, attribuée en fonction de son « statut d'artiste ». L'obtention de ce statut, une reconnaissance pratique et concrète de son travail, lui fut un véritable soulagement : « c'est un truc dont tu as honte, et tu te traînes avec ça et je dois dire que, enfin, moi je ne le vivais vraiment pas bien du tout et le jour où j'ai eu mon papier "statut d'artiste, 900 € par mois" ça m'a fait un bien fou, vraiment par rapport à la reconnaissance sociale, j'avais l'impression que mon boulot, il existait, enfin » (B10).

En cours d'entretien, d'autres artistes ont abordé ce poids du préjugé d'assistance pesant sur les artistes en Belgique à cause de leur recours – bien connu – au chômage.

[À l'ONEM] ce n'est pas un vrai métier. Tous mes amis qui ont essayé de défendre le statut d'artiste se sont fait éjecter de l'ONEM. Il y a une chasse au chômeur, donc... Ils confondent les personnes qui sont chômeurs depuis vingt ans et qui sont très contents et qui ne foutent rien, avec ceux qui sont momentanément chômeurs parce qu'il n'y a pas d'autre statut. Artiste, en Belgique, c'est chômeur, c'est la même chose. Ça veut dire paria de la société. Tu es quand même un sale chômeur. (B2)

Je me considère professionnelle parce que je structure mon temps autour de ça, parce que je fais des demandes de subventions que j'obtiens, parce que j'ai une comptabilité... euh. Je n'en vis pas. Alors tu as d'autres personnes qui vont te dire, comme ça, oui, mais enfin, la différence entre un artiste amateur et un artiste professionnel, ben le professionnel il vend, et l'amateur il ne vend pas. Tu as des amateurs qui vendent! Voilà! Professionnel... Comme une petite entreprise, tout est structuré. Moi, pour l'instant, c'est mon emploi à temps plein, même si être au chômage n'est pas une fin en soi, vu qu'en Belgique on m'a plus ou moins fait comprendre que c'était une manière de rémunérer les artistes par l'État, j'ai dit OK, alors c'est ma subvention annuelle... c'est moche de dire ça. [*Une culpabilité?*] Ah oui, ben chez plein de gens. Parce que je voudrais vivre autrement. Parce que je connais des artistes qui vendent et il y a une petite fierté de vivre de son art. Donc ça je ne l'ai pas encore. La culpabilité, elle est là, mais elle n'est pas énorme. Je suis assez décomplexée par rapport à ça, ça va. Parce que je sais que je travaille, que j'ai des productions, que j'expose, que j'ai des coproducteurs, que les gens connaissent mon travail. (B11)

Si ces jugements sont parfois vécus dans le malaise, ce n'est pas le cas de tous les artistes, comme de celui-ci, très conscient du fonctionnement de l'économie nationale :

Je subis toujours les critiques vis-à-vis du chômage, puisqu'on est critiqué parce que, pour beaucoup de gens, on profite de l'argent de l'État. Soi-disant, on ne fout rien : ah oui, mais toi tu es un chômeur, tu profites, tout ça... Tout l'argent que j'ai, il est réinjecté, donc je fais fonctionner la société, c'est clair et net, je ne garde rien, je ne sais rien mettre sur un compte-épargne. Je l'ai fait, mais en vendant des trucs. Ça me fait rire. (B3)

5.4 Les caractéristiques de la « vie d'artiste » : l'artiste au travail

5.4.1 *Autonomie*

Le thème de l'autonomie revient constamment lors des entretiens. Les artistes en arts visuels travaillent pour eux-mêmes. L'organisation de leur temps leur appartient en totalité, de même que les choix qu'ils font en regard de leur profession⁹⁵. Bien sûr, comme dans n'importe quelle vie, chaque choix entraînera ses conséquences, et l'on ne peut pas choisir d'avoir de la chance! Mais quoi qu'il en soit, le travail artistique se réalise en contexte d'*autonomie* : les artistes détiennent la liberté de réguler eux-mêmes les exigences de leur vie professionnelle et leurs activités de création, donc de choisir leurs contraintes. Car, s'ils n'ont pas de comptes à rendre à un patron, leur vie est néanmoins ponctuée d'obligations et d'échéances.

Pour ceux dont le travail s'expose souvent en public, il s'agit de l'organisation des expositions et de la production des œuvres elles-mêmes. Pour ceux qui cherchent toujours de nouvelles occasions d'exposer, il faut se faire connaître, et cela implique un travail assidu de relations publiques qui demande beaucoup de temps : être présent dans le monde de l'art (présence aux vernissages, rencontres diverses, participation à des événements, intervention sur les réseaux sociaux en ligne, etc.), envoyer des « dossiers » afin de poser sa candidature pour diverses programmations (événements, festivals, centres d'art, symposiums, résidences, etc.), effectuer des demandes de bourses et d'aides diverses, pour l'argent que cela permet de gagner lorsqu'on est sélectionné, mais aussi pour se faire connaître des membres des jurys qui sont souvent d'autres artistes ou des personnes influentes du monde artistique⁹⁶. Toutes ces activités demandent des ressources : le *temps* pour se tenir au courant des appels de

⁹⁵ Naturellement, il est ici question du temps utilisable pour la création artistique, quel qu'il soit. Dans le contexte où l'artiste occupe également un emploi-abri, il s'agit généralement du reste du temps, moins celui qu'il investit dans d'autres activités, de loisir ou de famille, par exemple.

⁹⁶ Le fonctionnement décrit ici se retrouve dans tous les pays où s'est structuré un monde de l'art contemporain plus ou moins branché sur le circuit international.

dossiers et de l'actualité du monde de l'art, pour préparer les documents et ne pas manquer d'événements majeurs; *l'argent*, celui qu'implique souvent l'achat d'un ordinateur performant, d'outils pour documenter son propre travail et produire les images (appareil photo haute résolution, éclairage, etc. ou location des services d'un photographe périodiquement); *l'organisation* que la gestion de ce calendrier implique. Donc, si beaucoup d'artistes mentionnent que leur métier implique une grande liberté, c'est qu'ils sont maîtres du temps qu'ils peuvent répartir à leur guise, qu'ils peuvent choisir leurs contraintes puisqu'ils ne participent pas à tous les appels de dossiers à chacune des années.

Pour les artistes qui sont représentés par une galerie, d'autres types de contraintes, parfois d'ordre psychologique, peuvent s'ajouter aux échéances : il n'est pas rare qu'un galeriste « encourage » un artiste à poursuivre telle série qui plaît beaucoup, « suggère » des formats ou des sujets plus en phase avec sa clientèle.

L'autre problème avec les galeries, c'est qu'ils disent : « ah, mais tu vas encore faire des sculptures murales ». Moi, j'ai dit : « ah, mais je pense qu'on va aller dans un autre sens. » [Le galeriste répond :] « Ah, mais j'ai promis à la galerie de Knokke, des sculptures murales ». Bon. J'en fais quelques-unes, j'essaie d'évoluer dans mes sculptures murales... (B7)

[...] et puis d'année en année, il a commencé à se disputer avec les gens, à devenir presque paternaliste, moi il venait dans mon atelier, il me disait arrête de faire ça, fais ça, ça se vend bien... Attends laisse tomber, moi c'est mon boulot, c'est l'expérimentation, si je n'expérimente plus, ma vie est terminée. (B3)

Ces pratiques, normales dans un contexte commercial, sont le plus souvent assumées comme un moindre mal par les artistes qui les subissent (comme Q11) – sans toujours y souscrire, car aucun n'est forcé de demeurer en relation avec une galerie dont l'attitude lui déplaît. Par ailleurs, leur marge de manœuvre est totale : ils vendent plus ou moins bien, voilà la conséquence, et le choix leur revient. Et cela sans compter les artistes qui n'ont pas besoin d'une incitation de leur galeriste pour poursuivre une série qui fonctionne bien, avec plaisir parfois, ou un peu de fatigue – « mais il faut bien payer le loyer ». C'est sur ce plan que peuvent jouer les valeurs. Dans la définition qu'en donnent les artistes et les galeristes eux-mêmes, un bon intermédiaire sait choisir et défendre « ses » artistes et leur production, quelle qu'elle soit :

Le client est libre, il fait ce qu'il veut, nous on défend ce qu'on fait, mais on le fait beaucoup plus, enfin, on ne veut pas avoir des *clients*, on veut défendre une création et trouver aussi une viabilité pour ces créations (galeriste en vue de Bruxelles, en entretien).

Sinon, les artistes représentés par des galeries ont à respecter des échéances d'exposition souvent fixées plusieurs mois – voire années – à l'avance, ne peuvent, jusqu'à un certain point, décider du prix de leurs œuvres, sont souvent liés par des contrats d'exclusivité qui les empêchent de conclure des ententes avec d'autres galeries, etc. Cette relation les libère, en revanche, de plusieurs tâches qu'ils n'ont plus à accomplir eux-mêmes : promotions et publicité, gestion des transactions commerciales, gestion logistique entourant les expositions, support économique. De plus, un bon galeriste peut également participer, par ses commentaires et conversations, à l'enrichissement de la démarche d'un artiste.

La structure même du travail de création implique une totale autonomie, et la plupart des artistes parlent alors d'*autodiscipline* : pas de compte à rendre à personne, mais « il faut se lever le matin! » (B10). Le développement d'une démarche artistique et d'une production cohérente, digne d'intérêt, demande, aux dires de tous les artistes, du temps et du travail.

Ça commence dans l'atelier avec une pratique, c'est quelque chose qui est long à faire, et qui est *tough*. Ça prend des années avant d'arriver à quelque chose que tu aimes vraiment, d'avoir des bonnes séries d'œuvres : ça, ça se tient, ça veut dire ce que ça veut dire, ça répond..., ça correspond bien aux idées. (Q3)

Pour un autre, il faut savoir développer son « regard autonome » pour savoir juger son propre travail, y repérer les pistes à suivre et les écueils, et « alors on trouve des stratégies pour progresser » (B6) en toute autonomie.

5.4.2 Assiduité

L'entretien d'une pratique artistique exige un effort quotidien, soutenu. Les artistes rencontrés font état d'une pratique assidue du « carnet », que celui-ci soit un véritable calepin ou un appareil photo bon marché qu'ils triment partout à des fins de documentation sur le vif (Q9), ou plus discrètement, un fil de pensée. Pour plusieurs, le travail artistique s'effectue en continu : une façon de regarder le quotidien pour y puiser des idées, des observations, de la matière à travailler : « avoir plusieurs choses en chantier, pour éviter de se trouver devant un blanc, des carnets de dessins avec des idées » (B10).

Lorsqu'il est question de *vocation*, c'est beaucoup cet aspect de l'assiduité et la constance de la pratique qui revient : un état d'esprit, une façon d'être chaque jour, l'impression d'un

travail qui fait complètement partie de la personne. En cela, il représente plus qu'une activité pratiquée un certain nombre d'heures par jour ou par semaine.

Mais la pratique c'est ça, la pratique artistique c'est quelque chose qui se fait au quotidien, c'est pour ça que c'est une vocation. Tu es trois jours à l'atelier, mais tu n'es pas payé pour faire ça. Tu le fais parce que tu y crois, mais tu crois en quoi? Ce n'est pas comme gagner une médaille. (Q9)

Pour la plupart, les artistes rencontrés ont un horaire de travail plutôt rigoureux et généralement régulier, en dépit de l'espace de liberté dont ils bénéficient dans l'organisation de leur temps. Pour ceux qui occupent un emploi-abri, c'est ce dernier qui détermine, en négatif, les plages horaires possibles pour la production artistique. Pour les autres, qui « ne font que ça », le temps d'atelier se répartit dans la semaine selon leurs préférences personnelles, extrêmement variables. La régularité semble de mise chez la totalité des artistes rencontrés : par périodes de grande activité durant plusieurs jours ou plusieurs semaines entrecoupées de période de repos, avec un horaire plutôt stable dans la semaine, avec la règle du travail quotidien quel qu'il soit, etc. L'assiduité de la présence en atelier demeure, pour tous les artistes rencontrés, le prérequis d'une pratique qui avance, qui évolue et d'une production satisfaisante en termes de qualité et d'efficacité, deux dimensions du savoir-faire de l'artiste.

5.4.3 Solitude

L'autonomie ne va pas sans une espèce de solitude qu'il faut accepter, souvent aimer : « un facteur important dans le travail artistique, c'est la capacité à travailler seul, autonome » (B6), (et d'autres qui mentionnent aimer travailler seul, voire qui s'identifient comme « solitaires » : B10, Q9). La création en arts visuels, à moins de faire partie d'un collectif stable à l'instar des deux duos participants au corpus d'enquête, s'effectue en solitaire, même si l'on peut considérer plus largement le travail créateur comme une œuvre collective impliquant une multitude d'acteurs sociaux, ce qu'a brillamment montré Howard S. Becker dans *Les mondes de l'art*.

Contrairement à la situation primant dans les arts vivants, la réalisation finale de l'œuvre plastique – étape bien momentanée, mais déterminante du processus global, social, de

production de l'œuvre – se passe entre l'artiste et l'objet : pas d'équipe de tournage, de metteur en scène, de chorégraphe, de compositeur à interpréter, de co-musiciens à écouter.

Un coloc d'atelier, non, moi, ça m'énerve. C'est comme : tu habites avec ta blonde, mais tu as aussi un coloc. Ce n'est pas pareil. C'est mon monde à moi... ça ne me tente pas non plus de voir – c'est personnel – la cochonnerie de l'autre, surtout dans un moment de production. (Q2)

Dans la pratique d'un art personnel, comme la peinture ou ma pratique d'affiche, là je le fais seul. Mais la sérigraphie, l'atelier, ça c'est génial. Mais je ne viendrais pas faire mon travail ici, je fais ça chez moi, dans mon atelier chez moi. Moi, il y a une partie de mon travail pour laquelle j'ai besoin de solitude. (B2)

Moi, travailler avec quelqu'un je ne saurais pas. Je travaille toujours seul. (B3)

Par contre, le contact avec une communauté d'artiste, ou un petit cercle de collègues, s'avère essentiel à plusieurs des artistes interviewés : Q9 apprécie énormément la relation qu'il entretient depuis plus de dix ans avec sa « coloc » d'atelier. Comparable en cela à la création littéraire, la création plasticienne advient dans un espace de peu de socialisation, où celle-ci est choisie et entretenue. Mais cette solitude inhérente à la pratique artistique peut également être perçue comme un piège.

C'est un écueil : le travail artistique peut être très tourné vers soi. Et souvent parmi les artistes, on est, c'est normal, c'est nécessaire... d'être très concentré sur son travail, mais c'est malsain aussi à un moment, il faut rester ouvert et attentif à l'autre, que ce soit l'autre artiste ou un autre artiste ou d'autres personnes. (B6)

Cependant, comme on sait, les limites de l'atelier encadrent ce moment restreint de la création; viennent ensuite les autres destins, publics, des œuvres : jurys, expositions, ventes, etc. Cela implique qu'il faut *en sortir*, de la solitude, de façon à ce que l'œuvre prenne valeur parmi le monde, comme le sollicite, selon Hannah Arendt, sa véritable fonction d'*apparaître* (Bédard, 2008). La solitude de la création porte donc en elle l'exigence de sa rupture. Certains, d'ailleurs, on peut penser à B14 ou à B6 dans le cadre de l'enquête, peinent dans ce passage hors de la solitude du moment de création, de l'intimité avec l'œuvre.

La pudeur qu'a suscitée, lors d'un grand nombre d'entretiens, la visite de l'atelier et la parole libre sur les œuvres a laissé transparaître chaque fois l'ampleur de l'enjeu. Au fil du terrain, l'expérience m'a enseigné à garder cette étape de « montrer le travail en cours » pour la toute fin de l'entrevue, généralement à micro fermé. Dans certains cas, l'espace de travail ne sera

pas accessible : le moment n'est pas le bon pour des raisons inexplicées, ou les circonstances ne le permettent tout simplement pas (contretemps, entretien devant se faire ailleurs qu'à l'atelier, etc.).

J'aime ça travailler toute seule. J'aime ma petite place « cocon ». Je trouve que ce n'est pas nécessaire de montrer l'atelier, ce qui est nécessaire c'est de montrer le travail. L'atelier, c'est chez nous, c'est mon garde-robe (rires), je ne le sais pas... il y a quelque chose de privé aussi à l'atelier. (Q14)

Pour tous les artistes rencontrés, la condition pour montrer son travail en toute sérénité c'est de l'avoir soi-même jugé bon, en toute autonomie. À partir de là, il faut savoir s'affirmer. Ainsi, Q3 discute de cette solitude et de sa rupture, du moment où l'on doit aller vers les autres pour montrer le travail :

Ce qui m'était difficile aussi [dans le cadre de ce projet-là], c'est qu'habituellement, je montre mon travail quand je suis prête. Là, c'était décidé que cette chose devait être installée ce jour-là, elle devait y être, et donc il y avait une espèce d'attente, et de pression, qu'habituellement je ne ressens pas beaucoup. (B14)

[...] se construire une armure, quelque chose de solide, et aller vers les autres, ne pas être toujours en train de quémander : « aime ce que je fais », c'est désagréable. Un moment donné, il faut avoir des projets solides, les envoyer, aller dans les vernissages, inviter les gens, arrêter d'avoir peur. (Q3)

Évidemment, le passage du temps demeure un risque irréductible, comme l'expérience des plus âgés le confirme.

J'ai toujours refusé d'exposer des choses que je venais de terminer. Ça, c'est, à mon avis, très important. Parce que plus on avance, plus on est sévère, hein, et malgré tout, on est parfois un peu trop complaisant avec soi-même. Ça, c'est encore un demi-mal, ce qui est plus pénible, c'est des œuvres qui ont été vendues et qu'on regrette. (B4)

On ne fait pas toujours des succès. Par contre, quand on fait une exposition dans une galerie et qu'on rate notre coup, plus personne n'en parle après deux ans. Une œuvre d'art public, elle est là pour 35 ans, 40 ans... Comme disait [artiste connu], moi là, la nuit, j'irais bien en décrocher une couple de mes vieilles affaires... Il y en a qui passent bien à travers le temps, d'autres non. Il y en a qui sont bien entretenues, d'autres moins. La fonction du lieu a changé. Des fois, la population autour a changé. Des fois c'est nous, on a fait une œuvre qu'on pensait parfaite, mais elle était juste à la mode, on n'avait pas de recul, dix ans plus tard : ouais, elle est datée, hein! En même temps, une œuvre datée, c'est normal, bon, il y a des œuvres plus fortes que d'autres. (Q15)

On montre donc ce qu'on aime, ce dont on est content, mais rarement ce dont on est certain, car la certitude semble impossible. Remarquons par ailleurs que, dans le corpus d'enquête,

les artistes projetant d'eux-mêmes une image de confiance en soi, d'assurance, sont ceux dont la carrière fonctionne le mieux (on pense, particulièrement, à Q9, B12 ou Q5).

5.4.4 Incertitudes

Le travail créateur implique de vivre avec le doute et ses écueils : « quand tu ne crois plus à ce que tu fais, tu es dans la merde » (B10), « le travail artistique a un côté inconfortable parce que c'est toujours une remise en question et il n'y a personne pour nous dire ce qu'on doit faire, et le retour est dur, parfois » (B6). L'incertitude est centrale, selon Pierre-Michel Menger, dans l'expérience des artistes créateurs, non seulement constitutive du processus de création, mais également incontournable dans leur quotidien de professionnel (Menger, 2009). Cependant, pour certains, ces doutes constituent également une perte d'énergie : « il faut évacuer les périodes de doutes, ça ne sert à rien » (B10). Il serait peut-être plus juste de dire, à l'inverse, que c'est la confiance qui permet de continuer à produire :

Avec [x], ça fait vingt ans qu'on est marié. Une fois elle m'a dit : *est-ce que tu te crois?* Et j'ai dit : je ne me la pose pas, la question, je ne me demande jamais si je me crois! C'est là que je m'en vais, je m'en vais *là-bas*. Les expos, tout ça, je ne le sais pas à quoi ça sert. (Q16)

L'incertitude se trouve également renforcée par la structure actuelle du champ social et économique de l'art : les artistes produisent sans l'assurance d'une reconnaissance ou d'un succès, mais toujours dans l'espoir de celui-ci (sauf pour quelques artistes pour qui la réception de l'œuvre n'est pas une étape déterminante). La participation aux divers concours, appels de dossiers et autres processus de sélection sont autant d'occasions de nourrir une attente qui sera souvent déçue. Une large proportion de la production artistique aboutit dans ces différents processus de sélection et, pour ceux qui sont représentés par une galerie, une exposition des œuvres prévue d'avance ne garantit pas le succès sur le marché : les œuvres seront-elles vendues? « Est-ce que je pourrai continuer à payer l'atelier cette année grâce à cette exposition? »

Tu fais des gros faux cadres, let's go le bois, let's go le cadre, let's go... ah, je l'ai raté. OK, on va racheter du canevas... on recommence! Tu essaies de ne pas y penser, il ne faut pas que tu y penses pendant que tu travailles. Mais c'est un peu ridicule, si on y pense. Tu vends une toile, tu réussis à payer le loyer. Par chance, ici on peut avoir accès aux bourses, sinon ça serait impossible. (Q2)

Ces incertitudes semblent également accueillies d'une façon typique et paradoxale : elles sont attendues, assumées, reconnues comme faisant partie du jeu, malgré les angoisses, également acceptées, qu'elles génèrent. Chaque artiste trouve d'ailleurs sa façon pour en réduire la portée négative sur son équilibre psychique :

Par contre, il faut assumer. Une des clefs que je me suis données : assume tes choix. Si tu décides d'être un artiste et d'avoir une famille, ou si tu décides d'être un artiste et de rester ici, ou si tu décides d'avoir une production qui n'est pas *hot*, qui n'est pas à la fine pointe de ce que les musées véhiculent, si tu es capable d'assumer tes choix et d'être fidèle, bien, ça va. Mais sinon, tu vas avoir de la difficulté à trouver ton équilibre. (Q13)

À la différence de ce que laisse transparaître le mythe traditionnel de l'artiste, peu d'entre eux semblent enclins à la folie, bien au contraire : ils accordent une grande attention à leur équilibre intérieur, essentiel terreau d'une création fertile et intéressante. Les périodes de déprime sont analysées comme des « périodes de changements bizarroïdes », selon les mots de B3, qui passent, avec l'aide de l'entourage et du travail d'atelier.

Si quelques artistes rencontrés soulignent une certaine dimension de « démesure » dans leur vécu, il s'agit chaque fois d'évoquer un travail trop intense dans des conditions trop précaires :

Comme beaucoup d'artistes, je suis capable de m'amener loin loin loin dans la m..., ne pas payer des loyers, des comptes, des affaires, et je dors la nuit, il n'y a plus rien qui me dérange. Mais un moment donné, *paf*, il se passe quelque chose. (Q16)

Ça peut être très angoissant parce que tu n'as pas de limites. Tu ne sais pas si tu en fais assez. Alors, moi j'ai eu tendance à en faire trop, ce qui a un peu bousillé ma vie privée. Ça m'a coûté une séparation... pas mal de choses difficiles, parce que je bossais la nuit, je bossais le week-end, je bossais trop, j'étais surmenée, je faisais des insomnies, et c'est une espèce d'engrenage quand tu es dedans. Là, j'ai un peu freiné le truc. C'est pour ça aussi que ça m'intéresse d'avoir un atelier à part de chez moi. Je peux rentrer chez moi. (B11)

Faut-il de la souffrance pour créer? Oui, sûrement, à plein d'endroits, il y a des conditions d'urgence qui créent des motivations, et ceux qui sont éliminés parce qu'ils ne tiennent plus le coup, d'être en demande en permanence, qui disent : on n'en peut plus... Ce qui fait que ceux qui résistent traversent tout ça. (B5)

6. L'ŒUVRE À FAIRE⁹⁷

6.1 Processus de création

6.1.1 *Le savoir-faire : entre qualité et efficacité*

La présente analyse s'oriente autour de l'idée que l'art est avant tout une pratique, et la réalité du travail en atelier des artistes rencontrés n'a fait que renforcer cette posture tout au long de l'enquête. L'œuvre d'art détient peut-être une « aura », une identité et une valeur bien particulières dans le domaine des objets; n'en reste pas moins qu'il faut, prosaïquement, la produire avec des moyens, des matériaux, des compétences, des opérations spécifiques et souvent délicates. Si la sociologie de l'art s'est souvent attardée au « savoir-être » des artistes (tout ce qui concerne la mythique bohème, l'attitude artiste, etc.), on ne peut ici passer sous silence ce qui concerne le « savoir-faire » de l'artiste. D'ailleurs, ce savoir-faire semble peu reconnu dans la société et il s'agit d'un objet d'exaspération pour beaucoup d'artistes.

Pour décrire ce savoir-faire, on peut dire que la production d'une œuvre d'art se négocie entre *qualité* et *efficacité*. Le savoir-faire particulier de l'artiste, c'est avant tout celui de reconnaître, à travers un vaste répertoire de techniques et de méthodes connues ou inventées sur mesure, ce qui sied le mieux à l'œuvre qu'il désire accomplir. Certains artistes fonctionnent sans plan préalable et laissent la technique ou le matériau diriger leur propre devenir-œuvre : leur savoir-faire *sélectionneur* agira alors pour déterminer les avenues intéressantes, les moments charnières où il faut soit poursuivre, soit cesser l'opération. Ensuite joue un ensemble de déterminants très personnalisés : chacun a son rythme, son type d'organisation de l'espace, sa façon de se documenter et d'utiliser ces éléments, souvent des images ou des textes, dans le processus créatif. Si untel passe plus de cinq jours à tenir le pinceau pour réaliser son tableau en retouchant sans fin chaque parcelle, untel autre restera assis plusieurs heures à réfléchir, à lire, à regarder des images, avant de faire une opération rapide et déterminante pour laquelle il n'existe aucune possibilité de marche arrière. « Moi,

⁹⁷ En hommage à *L'artiste et l'œuvre à faire*, de Léon Bernier et Isabelle Perrault (1985).

j'aime travailler vite, aussi. Il faut que ça aille vite. Mais ça, un dessin comme ça, ça doit être fait dans l'urgence » (B2).

Il est difficile de connaître ces aspects « intimes », en quelque sorte, de la pratique artistique, si ce n'est par l'observation. Je renvoie ici à la partie méthodologique, particulièrement au paragraphe sur l'observation participante, au point 2.3.

6.1.2 L'enchaînement des projets : le vrai visage de l'inspiration

Un mot semble plutôt disparu du vocabulaire des artistes d'aujourd'hui, c'est *l'inspiration*. Plusieurs ont répondu : « l'inspiration, c'est le travail », comme pour réfuter la référence traditionnelle à l'artiste « inspiré » dont les œuvres arrivent du néant et dont la main n'est que l'exécutante d'un dessein quasi divin. Plus pragmatiques, les artistes rencontrés sont très lucides quant à l'origine de leurs œuvres : ils ont des idées, et cette créativité s'entretient et s'entraîne, comme le muscle d'un athlète. Il a déjà été question de l'assiduité au travail, premier secret d'une créativité bien entretenue, et de certaines pratiques connexes comme celle du carnet. C'est que, comme le dit B10, « un projet en appelle un autre ».

L'archive, pour nous, devient souvent une pièce [*au sens d'une oeuvre*]. Les traces de ce qu'on fait deviennent une deuxième pièce, d'une manière ou d'une autre, où les archives sont traitées de telle manière qu'elles peuvent prendre des formes, pas d'archives, mais d'installations. [...] C'est-à-dire que pour nous, le travail, c'est quelque chose d'éphémère. [...] Après, on était parti de là pour un autre travail. (B12)

Ainsi, plusieurs artistes rencontrés sourient, rient un peu ou grimacent lorsque j'utilise le mot « inspiration » dans le but de provoquer leur réaction afin de connaître la place de cette notion dans la façon de penser leur pratique. Ils préfèrent parler de leur processus créatif en termes de documentation constante, de « préoccupations », d'observation de la vie. Globalement, la signification demeure, c'est-à-dire que le monde les inspire. Ils puisent dans ce travail d'observation et de collecte de données, de documentation, la matière intellectuelle et parfois matérielle pour réaliser leurs œuvres. Mais je constate, en me référant à leurs propos, que la connotation « transcendante » est clairement refusée, pas seulement abandonnée.

Certains réagissent même assez violemment à cette thématique de l'inspiration : il s'agit pour ceux-là d'une négation du travail ardu mené pour réaliser une œuvre. Les artistes d'aujourd'hui, du moins ceux que j'ai rencontrés, revendiquent leur rôle *personnel* dans la création, sécularisant la création artistique, cherchant à la libérer explicitement de la catégorie du don. Plusieurs évoquent également que leur talent artistique se compare à celui de leur voisin pour la cuisine ou autre chose... pas d'un don divin. On peut lire, dans ces propos, un désir de ramener l'art dans le grand concert des activités humaines, sans que soient absolutisés sa valeur et son statut.

Ce discours très laïcisé sur la pratique artistique se présente comme tout à fait conséquent avec les œuvres contemporaines : un art qui aborde des enjeux séculiers, très concrets, tirés de la vie quotidienne ou de l'univers médiatique, qui questionne les processus de la vision, de la représentation ou de l'illusion, qui met en scène ou célèbre des phénomènes naturels, physico-chimiques ou électroniques, qui joue souvent sur le terrain de la profanation, qui revendique la pertinence macro du micro (micropolitique, comme l'évoque l'historien de l'art Paul Ardenne⁹⁸; microsociologique, comme dans les œuvres relationnelles de l'artiste québécoise Giorgia Volpe) et qui met en débat, parfois dans la confrontation, les grands universaux.

Tout de même, pour plusieurs, entretenir une pratique artistique implique d'être « habité par quelque chose ». L'intériorité se trouve resaisie, par le versant de la subjectivité individuelle :

Il y a des gens qui ne font plus rien en sortant de l'école, je ne comprends pas ça d'ailleurs, mais... Ils commencent à travailler, et ça les quitte, je ne sais pas. (B15)

J'ai un *besoin viscéral* d'être dans l'atelier, comme j'ai besoin de manger. (Q14)

La maturité, pour le travail, ça va. On se dit : est-ce *qu'il va y avoir encore du jus*, et à notre grande surprise, ça vient, on ne sait pas pourquoi, mais ça revient, ça revient. Mais c'est certain qu'il faut explorer, remettre en question. On est toujours confronté au vide et on doit l'habiter. (Q13)

⁹⁸ Voir particulièrement: Paul Ardenne. *L'art dans son moment politique: écrits de circonstance*, Essais (Bruxelles: La Lettre volée, 2000). L'auteur a également assuré le co-commissariat de l'exposition *Micropolitiques* (avec Christine Macel), présentée au Centre National d'Art Contemporain Le Magasin, à Grenoble, du 5 février au 30 avril 2000.

Comme je commence à avoir des problèmes physiques pour un oui ou pour un non [80 ans] j'ai mal au dos, donc je ne sais pas aller à l'atelier de sculpture, alors ça me prend sur le moral, donc du coup je ne viens pas à l'atelier de gravure non plus, et ça, c'est vraiment la panique, parce que je me suis toujours dit : « mon vieux, comme tu es parti, tu vas travailler jusqu'au dernier de tes jours », et tout d'un coup, je me dis, mais c'est peut-être pas vrai, *il y a peut-être un moment où je ne saurai [pourrai] plus, où je n'aurai plus d'idées [...]* C'est un peu, un peu paniquant. (B4)

De temps en temps, je me dis : mais c'est peut-être fini. Ça revient toujours cette espèce de menace... Et donc je ne suis pas sécurisée par rapport à ça. Il n'y a pas de raison, mais... J'ai une exposition de prévue cet automne. Ce n'est pas confortable. Je laisse, quelque chose va venir, ou pas venir, mais... [...] Il y a quelque chose qui se passe, mais c'est petit, quoi. Et souvent, quand ça vient comme ça, je suis prise dans un champ d'images, c'est confortable au sens où j'ai un monde symbolique qui m'enveloppe, qui m'habite, et je vis aussi de ça, là-dedans, ça me porte beaucoup. [...] Je pense que j'ai besoin d'être comme ça, *presque habitée par une force à la fois imaginaire et une énergie qui s'exprime*. Et si ce n'est pas le cas, comme maintenant, je sens que je ne vais pas me mettre à faire des grandes choses comme ça *[une grande peinture qui est derrière elle]* maintenant. Pas possible. (B14)

Mais ce qui « habite » les artistes fait l'objet d'une recherche constante de leur part. Il faut continuer à nourrir le regard : « Ça dépend, le travail ne se fait pas que dans l'atelier, il y a des lectures, il y a ce qui est vécu aussi, il y a des petits dessins, des projets, des rencontres » (B14).

Maintenant, oui, je continue à voir beaucoup de choses, mais c'est quand même plus tellement ça qui conduit mon travail. C'est plus de la littérature, une influence de la littérature, ou des essais en philo, des choses qui me questionnent et que moi je transpose, sans illustrer, qui nourrissent le regard. (B15)

Oui, des carnets... Quand j'étais jeune, j'avais énormément de recherche, photo, etc. Maintenant c'est acquis, c'est dans la tête, et une chose mène à l'autre maintenant. (B7)

6.1.3 De l'authenticité

Si l'inspiration semble devenue une catégorie un peu caduque, il n'en est rien de l'authenticité. Paradoxe? Peut-être pas, car dans la définition qu'en font les artistes, l'authenticité n'a rien à voir avec la figure romantique du génie, mais préserve l'attachement séculier de l'artiste à la singularité⁹⁹. Il s'agit plutôt d'honnêteté, d'originalité de la démarche, de fidélité à soi-même, y compris au revers des modes et des tendances.

⁹⁹ Je réfère principalement à l'étude de Kris et Kurz, *La légende de l'artiste*, sur la question de la singularité de l'artiste aux époques pré-modernes, une valeur dont l'importance précède le romantisme européen.

Je trouve que ça prend beaucoup beaucoup de temps avant de développer un propos, de trouver quelque chose qui te touche et que tu vas pouvoir suivre dans le futur parce que c'est quelque chose qui t'es assez proche, pas quelque chose que tu essaies de racoler parce que c'est des idées à la mode de nos jours. (Q2)

L'authenticité désigne le fait de maintenir sa propre voie. Par exemple, cet artiste refuse d'entrer dans ce qu'il identifie comme une « mode des discours » : « Les gens du ministère, ils n'aiment pas ça : c'est que moi il n'y a pas de discours autour, le discours il est là, il n'y a même pas besoin de... Ils n'aiment pas ça parce que ça ne justifie pas leur travail » (B3). L'originalité demeure une valeur importante.

Je suis d'accord avec ce qui se fait quand j'ai l'impression que c'est senti, que c'est *authentique*, que c'est comme : tu le fais parce que tu as besoin de le faire. Là, des fois, je trouve que les artistes, on dirait qu'ils changent beaucoup pour... C'est dur de résister aux tendances, parce que tu te stimules toi-même en le faisant. Il n'y a pas... ce n'est pas des imposteurs non plus, mais quand tu vois ça en gros, tu te dis : câline, forcez-vous... J'aime ça le monde qui apporte de quoi de *précis*, *d'original*, que tu sens que l'œuvre il faut qu'elle existe, et tu n'es pas juste en train de faire un autre tableau, tu es en train de tout charrier le monde, et *ton monde*, pour que cette œuvre-là existe, même si ça ne tombera pas dans le goût du moment. Ça peut prendre du temps, mais l'œuvre va ressortir un moment donné, une aura, quelque chose de vivant, une espèce d'esprit dans l'œuvre, quasiment. (Q3)

D'aucuns liront dans ce passage les relents de romantisme (l'*aura*, *quelque chose de vivant*, un *esprit* dans l'œuvre), mais le contexte discursif signale le malaise ou plutôt la retenue de l'artiste (« une *espèce* d'esprit, quasiment ») à l'égard de ces catégories. Pragmatiques sont les artistes d'aujourd'hui, mais encore à la recherche d'un idéal d'authenticité, d'une authenticité appartenant à l'œuvre, et non pas une authenticité au sens du *lien authentique* reliant l'œuvre à son auteur, comme lorsqu'on effectue des tests d'authenticité sur des œuvres anciennes pour en déterminer l'auteur. En effet, dans la mesure où l'on sait qu'un grand nombre d'artistes contemporains s'adjoignent les services d'assistants ou d'artisans spécialisés pour réaliser des parties d'œuvres, et que cette pratique ne fait absolument pas scandale dans le milieu de l'art, la question de l'authenticité peut dès lors se déplacer : si la notion d'authenticité parle de vérité, l'authenticité dont il est question ici n'évoque pas la véritable attribution du geste à l'artiste, mais plutôt la *vérité* de ce que l'œuvre a à dire, à transmettre au regardeur.

On a du succès, mais ça ne veut rien dire parce qu'on peut avoir du succès et finalement ne pas atteindre le..., le..., la vérité, puisque c'est autre chose et donc, je me suis dit, voilà, je vais faire ça parce que c'est une nécessité. (B6)

Je pense que... souvent on parle de l'inconscient : c'est sûr qu'on n'est pas conscient de l'inconscient. On ne peut pas décider de travailler avec l'inconscient, on n'en est pas conscient. Il y a des postures, par contre, dans la pratique de l'art, qui sont importantes à développer dans le temps, pour permettre un avènement. C'est une attitude spécifique dans l'atelier. C'est pas nécessairement le bon terme, je ne sais pas trop comment le nommer, mais quand j'arrive dans l'atelier, je dévisse ma tête, je la dépose par terre, je ne veux rien briser et j'essaie de rentrer autant que possible avec mes impulsions, mes pulsions, mon corps. Je ne veux pas qu'elle me mène, qu'elle me gère mon travail en premier lieu. Après, oui. Je ne veux pas être schizophrène, je ne me coupe pas en deux, mais c'est juste que, dans le monde dans lequel on vit, il faut toujours avoir une raison prédéfinie, que les gestes soient en relation avec cette intention-là première... Un moment donné... ce n'est pas comme ça qu'on est fait, moi je pense que ce n'est pas comme ça qu'on est fait. De donner une place à l'imprévisible, de me dire : j'accueille des choses que je n'ai pas nécessairement choisies d'avance, seulement je suis là, je les observe, je les accueille, ça fait partie des choses que je souhaite développer, je le mets là et je continue. C'est de laisser une place à l'espèce d'imaginaire plastique qui n'a rien à voir avec une décision : je ne veux pas parler de ça en particulier, je ne veux pas diriger d'avance, mais je veux bien me mettre en position d'accueillir les conséquences des gestes et de l'expérience que j'ai, le voir, et exercer mon esprit critique par la suite pour savoir si ça vaut la peine ou pas. (Q14)

6.1.4 Se situer dans l'histoire de l'art

Les artistes rencontrés ont, sur l'histoire de l'art, un regard de praticiens, pas de spécialistes, à peu d'exceptions près. Ils connaissent ce qui leur ressemble, et semblent accorder généralement plus d'énergie à l'actualité artistique qu'à son histoire passée, cette attitude primant surtout chez les plus jeunes. Comme le dit une artiste rencontrée : « ça s'inscrit forcément [dans les courants historiques], des gens dont j'aime le boulot, beaucoup de femmes [...] j'essaie d'être fidèle à mes idées, à mes recherches » (B10).

[La référence à l'histoire de l'art est-ce que c'est important dans ton travail? Est-ce que tu te nourris de ça?] euh... non, mais je trouve ça intéressant parce que c'est vivant, ça garde vivant, et en même temps ça donne un point d'ancrage à ce qu'on fait. Je ne peux pas dire que ça donne une crédibilité, mais je trouve ça intéressant dans ce cas-ci. Ça s'intègre dans un parcours. Je ne me nourris pas de ça, mais ça existe. (Q9)

Quoi qu'il en soit, dans tous les cas, les artistes rencontrés sont très attachés à leur propre démarche et travaillent à préserver leur propre voie :

[L'inscription de votre pratique dans l'histoire de l'art :] une réalité oui, mais pas de justifier une place quelconque à une époque ou dans un courant : ça ne m'intéresse pas. Mais, évidemment, ça m'intéresse de comprendre s'il y a des mécanismes qui font que ce que je fais ce n'est pas moi, mais ça vient du fait que je sois né à une certaine époque et que donc c'est possible de cette façon-là. Je trouve toujours ça très frustrant de regarder des livres d'art des années précédentes et de reconnaître comme ça des ressemblances à travers toutes les personnes qui ont vécu à la même époque. Je trouve ça très frustrant et très dérangeant et je voudrais comprendre les mécanismes qui font que c'est comme ça et les éviter. Je pense que,

ce n'est pas l'idée de nouveau, c'est l'idée d'être le plus personnel possible et si ce qu'on fait en étant le plus personnel possible s'inscrit dans une époque, ben voilà, ça doit être comme ça. (B6)

Quand je vois ça [une œuvre d'un autre artiste qui ressemble ou correspond beaucoup à une des siennes], j'essaie de faire des *ruptures*, j'essaie de couper, couper, de me distinguer, de prendre mon chemin, garder ce qui est essentiel, évaluer dans quoi on peut s'associer, puis aller voir ailleurs. (Q9)

On m'a souvent *reproché* une ressemblance avec Tony Cragg... (B3)

On est dans une espèce d'héritage [par rapport à l'art conceptuel] et puis c'est mixé avec des trucs un peu plus pop-post-conceptuel machin (rires!) Je pense que c'est vraiment une grande liberté qu'on a [de ne pas avoir à se positionner], puis nous en particulier, déjà on est deux... peut-être que ça aide. (B12, un duo)

Le lien avec l'histoire est important, mais comme artiste, c'est dur, mais tu es obligé de prendre une place, de dire : je vais faire ça. Sinon tu as un paquet de petites idées trop vagues, ça finit par se perdre. (Q2)

Beaucoup plus jeune, on cherche tout le temps à se repérer. [...] pour essayer de trouver sa place, comme ça, en disant tient, j'ai des affinités avec un tel, un tel, et comment je me situe, par rapport à ça, quelle est ma différence, en fait. Et puis, bon, il faut beaucoup se nourrir, quand même, il faut aller voir beaucoup de choses... (B15)

L'histoire de l'art, la fréquentation d'autres artistes ou la relation d'enseignement en art, sont également un réservoir pour puiser l'énergie créative, ou une influence formelle : « N'empêche que j'ai été confrontée [dans l'enseignement, comme professeur] à des attitudes, des recherches artistiques qu'il fallait que j'aide à nommer, à identifier, pour permettre d'ouvrir ces champs-là pour chacun d'entre eux » (Q14).

Comme le dit une autre artiste, il y a aussi des révélations qui adviennent au contact de l'art des autres : pour elle, par exemple, la rencontre avec l'œuvre d'Yves Klein, au début de son parcours, a été déterminante : « s'il y a moyen de faire ça, alors on peut TOUT faire » (B10).

Quand j'étais plus jeune, je regardais beaucoup Rembrandt, Dürer, Giacometti... C'est une question de regard. Quand le regard est prêt pour voir certaines choses on le voit, mais tant qu'il n'est pas prêt, on ne peut pas le voir. Je ne sais pas si quelqu'un comme Richter n'aurait pas existé, si moi j'aurais pensé à l'importance ou la fascination d'un flou. Si Pollock n'aurait pas existé, est-ce que j'aurais pensé à travailler en aplat avec tant de liquide; en même temps je ne fais pas du Pollock. (Q14)

J'essaie toujours de me retirer de l'histoire, aussi. Il y avait plus de ça, de référence historique dans mon travail jusqu'en 2005. Mais ce qui prime, pour moi, c'est l'imagerie, la force de l'image, au niveau d'une vision. Tous des trucs comme l'histoire, c'est un peu arbitraire, tu

vois, c'est sous-jacent, c'est là, ça flotte autour de l'image, mais en même temps, c'est l'image, qu'on ne peut pas vraiment décrire. (Q1)

Pour d'autres, c'est du point de vue de la façon de travailler que l'influence agit : un d'entre eux souligne le travail remarquable des peintres populaires du Québec d'antan, des femmes comme Blanche Bolduc qui « étaient ben à leur affaire », c'est-à-dire sérieuses, travaillantes et réfléchissant à ce qu'elles faisaient¹⁰⁰. Quant à lui, Q9 a eu la chance d'être accompagné, dans les débuts de son parcours, par un artiste plus âgé qui a agi comme mentor. L'influence s'est fait sentir sur la façon de travailler, mais aussi sur les œuvres dans un premier temps, avant que son travail personnel ne s'émancipe de cet héritage, en douceur, sans conflit.

Quand on regarde l'histoire de l'art... si je faisais une histoire de l'art, je ferais une histoire de l'art comparée : au XV^e siècle, il y avait des gens qui étaient plus formalistes, et il y en avait qui étaient plus matérialistes, il y en avait... Les humains n'ont pas changé. (Q14)

Pour moi, déjà de revenir à la peinture, c'est un médium super ouvert, par rapport aux questions d'hétérogénéité stylistique, par rapport aux questions théoriques, historiques, par rapport aux questions de la représentation. Moi, j'ai l'impression que je pourrais l'explorer pour le restant de ma carrière, on va dire, plus que par exemple la photo. (Q2)

Peut-être s'agit-il également d'un vestige de modernité esthétique, ou plutôt d'une refonte de l'exigence d'originalité, car les plus expérimentés, plus proches de cette modernité artistique de par l'enseignement qu'ils ont reçu, sont beaucoup moins rebutés par les références historiques. On sent, chez certains des plus jeunes (quarante ans et moins), un certain malaise devant cette question des affiliations. De deux choses l'une : ou bien ces positions confessent un manque de culture artistique, ou alors elles révèlent une attitude antigrégiaire, qui se veut à contre-courant, hors du temps. Est-ce une manière post-moderne de rejouer la carte de la singularité avant-gardiste?

J'aimerais bien, pourtant [*se réclamer d'un courant, ou d'une filiation*] j'ai un esprit assez fédérateur, je suis très attentif à ce que font mes copains... Et parfois, je regrette que notre génération n'ait pas su, justement constituer une génération, comme les gens qui nous précèdent. C'est plutôt en termes de génération que je parlerais, plutôt qu'en termes de mouvement, directement. [...] un brassage post-historique, qui n'est plus tourné vers un certain futur, dans un présent permanent, avec des avancées. Qui regarde un peu tout ce qui

¹⁰⁰ Cependant, pour lui, ces artistes régionaux et populaires n'avaient rien à voir avec les peintres paysagistes d'aujourd'hui qui font « de l'artisanat. Même que je vois ça moins bien que l'artisanat parce que ça a des prétentions artistiques ». Une idée de l'art se dessine dans ce propos : l'importance de la recherche sur la pratique de façon à aller plus loin. Pour lui, le discours et les idées sont primordiaux : faire de l'art, c'est défendre une vision du monde, pas seulement faire des tableaux, des sculptures, ou autres choses.

existe, où je peux aller piocher partout. Et je pense que ça correspond aussi avec ce truc permanent qu'on a en tête d'une planète qui est en train de fondre, quoi. (B5)

Se situer dans un horizon historique n'apparaît pas toujours nécessaire pour ces artistes d'une époque en mal, précisément, de grands récits intégrateurs. Dans un article paru en 2009 dans la revue *October*, Richar Meyer (historien et professeur) constate que l'art contemporain, ses manifestations et institutions, semblent réprimer une certaine conscience historique : « contemporary art is often treated as though it existed in a temporal register outside or beyond history ¹⁰¹ ». La présente enquête semble confirmer ses observations, réalisées au contact de jeunes étudiants en art. On peut d'ailleurs constater qu'une bien petite proportion des programmes de formation en art concerne l'histoire de l'art elle-même, qui doit souvent être parcourue à un rythme qui ne permet pas beaucoup d'alternatives au grand résumé forcément réducteur. À cette réflexion semble faire écho, celle-là, d'un des artistes rencontrés :

C'est sortir de l'histoire, du rapport chronologique aux choses. On a surhistorisé [sic] l'art. [...] Avec l'accrochage chronologique de l'art, on fait passer comme évident que les passions ou les enjeux du XVII^e ne sont plus des choses à prendre, à apprivoiser au XXI^e. Alors que non, il y a des choses qui sont différentes, mais il y a énormément de choses qu'on répète. La désappropriation de l'histoire par la vision chronologique... se sentir appartenir à une époque plutôt qu'à une espèce humaine beaucoup plus vaste... [c'est problématique]. (B8)

6.2 L'atelier

La plupart des entretiens de l'enquête se sont tenus dans les ateliers des artistes interviewés. Cela m'a permis de constater la diversité qui règne, tant dans les modèles d'aménagement physique de l'espace, que dans les modalités d'utilisation de cet espace. Malgré ses matérialisations très diverses, le concept d'atelier répond à une définition très précise : le lieu où l'on se retire pour exercer son art.

Je suis un gars d'atelier aussi, qui aime être dans l'atelier. Même s'il n'y a rien qui se passe, il faut que je sois là. Il y a quelque chose d'important dans mon quotidien. J'ai toujours eu des ateliers. Pour moi c'est essentiel d'avoir *cette tour d'ivoire, ce lieu pour m'évader*. Un peu plus loin de la maison. (Q13)

¹⁰¹ Richard Meyer, « A Questionnaire on "The Contemporary" : 32 responses », *October*, n° 130 (2009).

Il peut donc s'agir d'un lieu usuel, une table de cuisine ou un coin de salon, où l'on se retire quand même, alors essentiellement en soi-même, lorsqu'il s'agit de reprendre, au point où on l'avait laissé, le tracé en pointillé du processus créatif, forcément entrecoupé par les autres occupations de la vie. L'atelier représente peut-être un lieu plutôt mental que physique.

C'est parce que c'est dans ta tête : je pourrais aussi travailler sur ma table de cuisine. Et tu pourrais développer plein d'affaires juste comme ça. Pense à Marcel Dzama, par exemple, des p'tits dessins... (Q2)

Dans l'atelier, c'est la production artistique elle-même qui prend toute la place, en tant que raison d'être de ce lieu essentiel à sa conception. L'art demande, pour exister, un endroit spécifique où peut s'accomplir le trajet du néant à la forme œuvre. Cet espace, le plus souvent dominé par la matière, n'en demeure pas moins un refuge psychologique, un lieu tout aussi bien symbolique que physique. Aménagé en fonction de l'œuvre à faire, il s'adapte aux matériaux utilisés et abrite les outils nécessaires à la matérialisation des idées. Installé selon la personnalité de l'artiste, il est plus ou moins bien rangé, confortable ou spartiate, refuge solitaire ou lieu de rencontre d'une petite communauté.

J'ai vraiment fait construire l'espace, j'ai fait faire des tables à ma hauteur, sur roulettes, avec des barres pour que je puisse mettre à niveau, ou décaler le niveau, j'ai vraiment investi dans mon organisation physique et matérielle. Par contre, avant ça, j'ai travaillé vingt ans dans mon sous-sol, c'était la salle de jeu des enfants et c'était plein de poussière... Donc, je peux travailler n'importe où, mais si j'ai le choix, je vais vraiment m'organiser. Mais, dans ma pratique elle-même, c'est fou! Une fois que tout est correct autour, je peux plonger. C'est très important les conditions matérielles. (Q14)

Du point de vue matériel, malgré la diversité des pratiques qui s'y accomplissent, les ateliers se ressemblent beaucoup : organisés avec soin pour la plupart (même si, en surface, on dirait un fatras), on sent l'investissement derrière les rangements construits sur mesure, les outils classés ou les « aménagements spéciaux » comme une « tente » en plastique pour les travaux poussiéreux, une chambre noire de fortune ou une table lumineuse. Malgré ces investissements, les artistes rencontrés ne sont que rarement satisfaits de leur atelier : trop petit, trop sombre, trop froid, etc. Néanmoins, la majorité semble se résigner par pragmatisme : ces lieux coûtent très cher, à Bruxelles, à Liège, comme à Montréal ou à Québec, et se louent généralement pour un prix ajusté à la superficie, ce qui a tendance à

rendre les grands espaces inaccessibles¹⁰². Pour cette raison, plusieurs artistes, surtout les plus jeunes, partagent des espaces collectivement, avec plus ou moins de bonheur.

Avec le développement des pratiques immatérielles, particulièrement les arts numériques, relationnels, contextuels, etc., l'atelier d'artiste est possiblement un lieu en mutation, comme le souligne ce professeur : « Peut-être que ça deviendra moins essentiel pour les nouvelles générations, à cause que ça coûte trop cher [sic], que les espaces se font de plus en plus rares, les moyens de travailler changent, on travaille avec l'ordinateur, on a souvent des sous-traitants qui vont faire nos œuvres » (Q13). Parmi les artistes que j'ai rencontrés, certains utilisent déjà leur atelier d'une manière peu traditionnelle :

On a une pratique où l'on n'est pas souvent dans l'atelier, en fait. Ça a toujours été surtout un bureau. C'est surtout que, au niveau de la production, c'est sur place, sauf quelques pièces, c'est peu de choses qu'on fait physiquement, manuellement dans l'atelier. Souvent c'est des installations dans l'espace et on démonte après. La plupart du temps, il faut refaire chaque fois. C'est un protocole, surtout. (B12)

Ceci dit, sur l'ensemble des artistes rencontrés, l'écrasante majorité fréquente l'atelier quotidiennement, y compris ceux qui l'utilisent plutôt comme un bureau.

Ma seule rigueur que j'ai toujours eue c'est de venir tous les jours, tous les jours dans mon atelier. Même si c'est trois heures, je viens, même si c'est pour foutre la musique à fond et regarder le plafond, ça fait partie du travail. C'est ma vie, c'est vital. Un atelier comme ça, à certains moments, ça devient plus qu'un atelier, c'est le trou de cul du monde, c'est mon centre de mon univers. Ce n'est même pas ma maison : mon atelier a plus d'importance. (B3)

Tous les jours : oui j'essaie, quand je n'ai pas le dos callé, quand ma santé me le permet. Il y a toujours plein de choses à faire. (B7)

Les colocataires d'atelier

Si la pratique artistique en art visuel se caractérise par de longs moments de solitude, l'entourage social de l'artiste peut jouer un rôle fondamental dans la création. On a vu comment un des artistes apprécie la relation qu'il a développée, au fil des années, avec son colocataire d'atelier : dans ce cas, l'entourage est présent concrètement, physiquement, au

¹⁰² Pour plus d'information sur la situation des ateliers d'artistes à Montréal et leur signification dans la vie artistique, on peut consulter : Guy Bellavance et Daniel Latouche, « Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais : Une étude de localisation », *Recherches sociographiques*, vol. 49, n° 2 (2008); Véronique Rodrigue, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2 (2002).

moment de la création et dans la réalisation de l'œuvre, et il importe alors que chacun sache garder sa distance. Le même artiste discute aussi le bénéfice, pour des étudiants en art, d'intégrer une cohorte dynamique. On sent que, dans son histoire personnelle, son passage par l'université a su élargir sa pratique et lui donner un rythme qu'il a conservé une décennie plus tard.

La question de la synergie, aussi, c'est quand tu as des groupes, des regroupements, c'est une question de... de cohorte d'étudiants. Si tu as une cohorte qui est dynamique, ils vont se motiver entre eux, et je pense que c'est ça qui est important aussi. Ici [à propos des ateliers vides de la maîtrise à Québec], les étudiants, ils ne sont pas dans leurs locaux parce qu'ils ne se motivent pas, ils ne se « crinquent » pas les uns les autres. Un moment donné... Je sais que dans bien des cas aussi, moi j'allais à l'université, je travaillais des heures et des heures, mais j'aimais ça parce que je sentais que je n'étais pas tout seul. Il y avait un autre fou qui prenait du temps pour travailler sur ses « cossins ». Et c'est la même chose quand je vais à l'atelier. Moi je suis content, mon atelier est au [adresse], c'est un immeuble d'artistes, et la raison pourquoi je suis allé là au début [...] je sentais que j'étais pas tout seul. Mais je pense qu'après un certain temps... Pour te partir, c'est l'fun. Ma coloc d'atelier, ça fait dix ans qu'on est ensemble. On est comme un couple. On est content de se voir [...] On travaille chacun de notre bord, et on jase! [...] L'idée de l'atelier, c'est que moi je veux avoir des gens autour de moi pour échanger. (Q9)

Les ateliers collectifs constituent aujourd'hui le modèle le plus courant, du moins chez les jeunes artistes qui ont des moyens modestes. Mais si un bon colocataire d'atelier s'avère un allié, un mauvais devient rapidement une nuisance. D'après ma connaissance du milieu, c'est essentiellement des questions pratiques qui déterminent la compatibilité, plus que les critères humains : si c'est un ami, c'est en bonus. L'important, c'est que les pratiques ne se nuisent pas.

Le premier atelier que j'ai pris, il y avait un artiste peintre [...] on pouvait échanger. Mais après coup, je me suis dit, ah! j'aimerais avoir un lieu qui me ressemble plus, où est-ce que je pourrais avoir des gens qui me ressemblent plus, parce que là le type il ne voulait pas que je fasse de bruit... c'était un peu compliqué. (Q9)

Certains ont vendu parce que dans l'édifice il y avait ateliers et ateliers-résidences. Problèmes. Quand on se fait critiquer parce qu'on travaille avec une *drill* à 9h le soir, c'est... Un atelier, c'est un atelier! (Q15)

Un artiste rencontré, peintre et sérigraphe, a dû mettre fin au bail de sous-location de son collègue, car ce dernier, sculpteur, ne faisait pas assez attention aux poussières de plâtres, de colle, de résine, aux odeurs et aux émanations toxiques (cette histoire a été racontée à micro fermé). Pour un autre, il importait de partager son espace avec quelqu'un qui supportait bien, sans nécessairement les partager, ses habitudes de vie plus ou moins saines : quelques

canettes qui traînent, des mégots au sol, le travail à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. Pour lui, dans l'atelier comme espace de liberté, il doit pouvoir agir sans se sentir pris en défaut, sans subir le malaise d'un collègue scandalisé.

La colocation d'atelier se choisit évidemment, le plus souvent, pour des raisons financières : il s'agit alors de faire des économies d'échelle en partageant un lieu, mais souvent aussi des outils. Pour les artistes graveurs, en particulier, l'organisation en ateliers collectifs est souvent incontournable en début de carrière, les presses constituant d'énormes et onéreux équipements. Pour plusieurs, ainsi, la colocation reste un moindre mal, un choix de raison, comme pour B6, d'ailleurs en transition vers l'espace privé, qui le place à l'abri de possibles conflits qui peuvent naître de divergences personnelles ou artistiques :

Mais c'est vrai qu'a priori, j'aime bien travailler seul, donc je suis content d'avoir un atelier pour moi seul, parce que quand on travaille avec d'autres, eh ben, il faut faire des *compromis*. Oui, et puis voilà, je pense que..., on peut voir deux dimensions : il y a la dimension du travail artistique et la dimension humaine. Tu peux très bien apprécier la personne au niveau humain, ou moins apprécier la personne et apprécier son travail, c'est comme ça, c'est normal. Et donc, eh, disons pour *ne pas être confronté* à cette situation-là, disons c'est *plus simple d'avoir son atelier seul*. (B6)

Pour éviter la colocation, cet artiste a décidé de s'installer dans son garage. Il faut ajouter que la colocation, quoique fort répandue, dépend beaucoup de la morphologie des lieux. Souvent situés dans d'anciens bâtiments industriels, les ateliers d'artistes revêtent différentes configurations, parfois de petits locaux complètement fermés, mais le plus souvent d'immenses espaces découpés à l'aide de cimaises et occupés par deux ou plusieurs personnes. L'enquête a permis de constater de très fortes similitudes entre le Québec et la Belgique sur ce point. La « vie de communauté » s'installe donc en géométrie variable, avec plus ou moins d'intimité selon l'étanchéité des cloisons.

Beaucoup d'artistes investissent énormément de moyens dans l'aménagement pratique de leur atelier, comme cela vient d'être souligné, n'hésitant pas à construire ou à abattre des murs, à concevoir des rangements pour les œuvres archivées, de façon à mettre l'espace à leur main et à le rendre fonctionnel, mais il s'agit souvent surtout d'aménager le degré d'intimité qui répond à leurs besoins personnels.

6.3 Le monde de l'art

6.3.1 Travailler dans une communauté

Les petits jeunes qui arrivent, d'autres qui se la pètent, d'autres qui sont plus sincères, des artistes autistes, il y en a d'autres qui ont tellement un beau discours, tu as envie de leur dire, fais une carrière politique, tu vas réussir! Et ils s'emmerdent encore à faire de l'art, mais c'est un prétexte... Il y a de tout pour faire un monde. Je pensais que c'était un sale milieu, finalement ça va. (B3)

Entre les artistes, la compétition est forte. Je déteste ça et j'espère de jouer *a minima* ce jeu-là, même si j'en joue, quoi... c'est inévitable. Mais c'est vrai que beaucoup, beaucoup en joue. En France ils sont très à l'aise avec ça, ils sont toujours en train de se tirer dans les pattes les uns les autres. (B5)

Mais cette communauté [*des artistes*], on ne peut vraiment pas dire que ce soit une communauté en fait. Les gens sont forts seuls. (B15)

Outre la communauté tramée autour de l'atelier, les artistes évoluent évidemment dans toutes sortes de cercles sociaux. Ces groupes affinitaires sont plus ou moins intégrés à la communauté artistique. Chez les artistes rencontrés, deux tendances limites se dégagent : ceux qui connaissent *essentiellement* des artistes (Q9, Q3), et ceux dont le cercle social comporte très peu d'artistes (B6, B10). On a, sur ce point, remarqué une différence intéressante entre les deux pays : au Québec, très peu d'artistes ne sont pas socialement intégrés dans le milieu de l'art alors qu'en Belgique, cela semble beaucoup plus fréquent. Pourtant, le milieu de l'art en question est extrêmement restreint au Québec. À bien y penser, c'est peut-être cela qui fait la différence : un petit milieu où tout le monde se connaît, très peu « glamour » à comparer au milieu de l'art européen en général, donc assez amical et peu intimidant. Les vernissages sont souvent des occasions de prendre des nouvelles des collègues, de prendre un verre en communauté restreinte, alors qu'en Belgique, les vernissages réunissent des groupes qui se connaissent souvent moins, sont des lieux de prise de contact où l'on se présente pour la première fois, sans compter les événements dans les grandes galeries, beaucoup plus nombreuses qu'au Québec, où les classes sociales se croisent et où la « tenue de ville » — c'est le moins qu'on puisse dire — est de mise¹⁰³. Une artiste

¹⁰³ Pour l'auteure de cette enquête, ces événements mondains furent l'occasion d'une découverte qui n'est pas sans intérêt pour cette recherche : jamais, au Québec, malgré une fréquentation soutenue du milieu artistique, il ne m'était arrivé de sentir une telle disparité de classe, visible essentiellement à l'apparence extérieure (vêtements griffés, accessoires, etc.), à l'habitus général (manière de se tenir,

belge, qui a cessé de fréquenter les vernissages et autres soirées mondaines, souligne : « Moi je considère que si les gens doivent me connaître, c'est par mon travail, et pas pour ma tronche, et pas pour ce que j'ai été faire comme frasque dans les vernissages » (B10), évoquant ainsi le mode de vie « fêlard » associé au *jet set* de l'art contemporain.

Q3, Q1 et Q9, comme B9, B16, B17, B13, etc., baignent dans des milieux d'artistes, en arts visuels ou en musique actuelle pour plusieurs. En entrevue, l'un d'entre eux affirme que son réseau social « fusionne » avec le monde de l'art : « c'est ça qui me garde vivant. Avec le temps, on s'aperçoit que ce n'est pas juste nos pairs, c'est ceux avec qui on peut échanger » (Q9).

C'est vraiment magnifique d'aller dans les vernissages, célébrer le travail des autres et son propre travail. Pour moi, c'est ça, j'adore ça! Et bon, il y a l'aspect social, et tout ça. Ici, on n'a pas vraiment les mêmes enjeux, à Montréal. Il n'y a pas le même niveau de compétition, tu vois. À New York, ou à Londres... c'est d'autre chose, on ne peut même pas imaginer. C'est très *people* maintenant, le monde de l'art. C'est une tendance globale, maintenant. (Q1)

Pour les artistes qui entretiennent beaucoup leur réseau interne au monde de l'art, les contacts importants sont souvent des amis véritables, mais il s'agit aussi de relations professionnelles.

[Entretenir le carnet de contacts] C'est un peu à l'image de ma vision de l'art lui-même, ça doit être du monde que tu respectes, des amis, ma business n'est pas... C'est une voie naturelle. C'est évident que tu ne peux pas être ami avec tout le monde, il y a des contacts purement professionnels, avec les musées, avec les collectionneurs, mais ça reste des contacts assez chaleureux quand même. À date, ce n'est pas pénible. (Q3)

Pour un des interviewés, toutefois, les groupes d'artistes sont des pièges, « parce que groupe veut dire diminution de la diversité », quelque chose de « malsain » pour lui :

Parce que, quand on est en groupe, [...] on se retrouve parmi des gens qui ont des points communs, on va avoir tendance à penser que ces points communs sont des références. Et donc

de boire le champagne) et aux propos avisés (« ça, Michel, ce serait parfait dans notre salon » à propos d'une sculpture de plusieurs mètres cubes dont le prix, naturellement, a de quoi étonner le badaud). C'est en Europe que j'ai pris conscience que les artistes en arts visuels, malgré leur pauvreté endémique généralisée, vivent ceci de particulier que leur métier les place dans une situation unique aux gens de leur stature économique. En effet, ils sont sans doute les seules personnes aux revenus modestes à côtoyer, et surtout à imposer le respect, aux plus fortunés, leur statut d'artiste et leur fort capital culturel occultant la pauvreté de leur capital économique. C'est seulement à la suite de cette découverte qu'il m'a été possible de repérer, au Québec, cette classe économique supérieure qui existe pourtant : elle m'était restée invisible tout ce temps. Un artiste évoque également cette réalité spontanément : « C'est assez rigolo parce qu'en étant artiste, en étant dans soi-disant le plus bas de l'échelle, chômeur, on côtoie n'importe quels gens, n'importe quel milieu social et c'est ça qui est super-intéressant, c'est ça notre richesse aussi! » (B3).

c'est dangereux, puisqu'on pourrait penser que les autres sont moins bien, et donc la logique du groupe est toujours très dangereuse, sauf quand il s'agit de réaliser un projet où on est plus fort ensemble. (B6)

Mes meilleurs amis ne sont pas artistes. En fait, je ne parle pas de mon travail, je trouve ça chouette de finalement garder ça pour moi, hem, je préfère parler de la vie que de parler de l'art. Je parle beaucoup avec mon amie qui me donne son avis et ça me permet de réagir tout de suite, pas que je considère toujours qu'elle a raison, mais elle me donne une appréciation personnelle sur laquelle je peux rebondir. Et ça met en évidence des choses que je n'aurais pas vues. (B6)

Il faut ajouter, en élément analytique, que cet artiste évolue depuis plusieurs années dans un atelier collectif où chacun fait son propre travail selon ses propres envies, mais dont les membres sont, de l'extérieur, identifié comme un regroupement, presque comme un collectif d'artistes, ce qui constitue une entité bien particulière. Ayant décidé de quitter les lieux pour s'établir chez lui, on peut présumer que cet artiste a souffert, d'une façon ou d'une autre, de cette situation de regroupement « forcé », ce qui permet de porter un éclairage nuancé sur ces propos plutôt négatifs. Ceci dit, les critiques qu'il émet à l'égard des groupes d'artistes (qui se croient meilleurs que les autres) sont une constante de la *doxa* commune sur les artistes. Le désir d'authenticité de cet artiste l'amène au refus catégorique de poser tout geste stratégique. Il s'agit presque, en fait, d'une stratégie *négative* où les manœuvres se font dans le but de préserver un idéal de la pratique et non une carrière artistique, voire de saper les « opportunités », comme on dit dans le monde des affaires.

Pour plusieurs, les amitiés hors du milieu artistique demeurent importantes, comme ils tiennent à le mentionner spontanément, puisqu'elles permettent de rester branché sur la réalité quotidienne des autres. Pour ceux, comme B10, qui désirent explicitement produire des œuvres accessibles qui touchent potentiellement tout le monde, il s'agit d'un aspect important. On peut alors dire que, curieusement, les amitiés non artistiques nourrissent alors la pratique artistique.

Dans le fil des entretiens, on peut constater que même ceux qui se disent détachés du monde de l'art, peu au courant, qui affirment ne pas fréquenter beaucoup ce milieu, le connaissent en réalité très bien. Différents éléments discursifs permettent cette observation : la confirmation d'une rumeur à propos de quelqu'un ou d'une institution, la connaissance personnelle d'un acteur-clé, les résultats des derniers concours, etc. À vrai dire, la connaissance du monde de

l'art est indispensable non seulement à l'avancement de la carrière artistique, mais plus simplement à la persistance de la pratique, car, complètement isolée, celle-ci n'a plus de sens pour l'artiste lui-même.

En effet, dans le secteur des arts visuels, la majeure partie de la coopération nécessaire à l'existence des œuvres, dont Howard S. Becker fait une partie importante de son analyse des mondes de l'art, se retrouve dans l'étape de la diffusion plutôt que de la création. Bien sûr, il faut prendre en compte la production des matériaux spécialisés et toute la chaîne économique qui en dépend, il faut aussi considérer le marché immobilier des ateliers, et dans certains cas, la participation d'artisans spécialisés ou d'assistants. Cependant, parmi tous les acteurs du monde de l'art, ceux qui participent le plus au rayonnement public des œuvres sont les différents intermédiaires de diffusion, dont il sera question plus loin.

Néanmoins, certaines structures ou institutions privées ou publiques choisissent de se positionner spécifiquement comme intermédiaires d'aide à la production. C'est le cas de plusieurs centres d'artistes autogérés qui, comme celui de l'Œil de poisson, à Québec, ou le Centre Clark, à Montréal, mettent à la disposition des artistes membres des ateliers spécialisés, notamment pour la menuiserie, la soudure ou le moulage. En général, il fait partie de la mission des centres d'artistes autogérés d'intégrer un volet production. Du côté belge, une structure équivalente au RCAAQ n'existe pas. Cependant, certains ateliers collectifs permettent à d'autres artistes d'utiliser leurs outils moyennant une participation monétaire, et certaines institutions offrent également des espaces de production, comme la Maison d'art actuel Les Chartreux ou les ateliers-résidences du Cheval Noir, à Bruxelles. Supportés par les pouvoirs publics, ces lieux proposent des espaces d'atelier sous forme de résidence d'artistes durant plusieurs mois, voire plusieurs années.

6.3.2 Le moment de la diffusion

L'étendue d'un monde de l'art se révèle véritablement à l'étape de la diffusion des œuvres, ce qui est particulièrement vrai dans le domaine des arts plastiques et visuels. Centres d'art, centres d'exposition, galeries publiques ou privées de différentes statures, musées privés, régionaux ou nationaux, foires nationales et internationales, collections publiques,

corporatives ou privées, fondations avec mandat de diffusion, symposiums, happenings, biennales, triennales, concours, art public et d'intégration à l'architecture, revues spécialisées, médias grand public, commissaires vedettes, etc. Comment s'organise cette diffusion, qu'en disent les artistes rencontrés, à quoi ressemble leur expérience du monde de l'art?

La première diffusion, qu'on pourrait nommer prédiffusion, relève de la responsabilité de l'artiste : si l'on veut montrer son travail quelque part, il faut d'abord être connu des diffuseurs : « Rien n'est acquis. Côté notoriété, si vous ne faites rien, cinq ans après vous êtes à la poubelle » (B3).

Ça, je pense que c'est singulier à moi : j'ai été peu grégaire. Je suis très sociable, mais peu grégaire, c'est un peu après coup que je me dis : « voyons... ». Je participe à des réseaux, je participe à plein de choses, mais je ne suis pas super forte sur le sentiment d'appartenance. Je pense que c'est un désavantage, en fait, parce qu'il se passe beaucoup de choses dans l'appartenance à la tribu. Quand tu es dedans, il y a de la relance qui revient. Je pense que le soin à la diffusion, c'est de dire OK, ça fait aussi partie du travail de travailler à son appartenance, mais dans mon cas, il faut que je fasse un geste conscient. [...] Ce n'est pas pénible, mais il faut que j'aménage les choses pour faire ça aussi. (Q10)

Le galeriste travaille, et toi tu travailles aussi, et après ça c'est des liens. Une personne entend parler de toi à partir de plusieurs sources différentes. Moi, je pense que c'est comme ça que ça marche. Garder des contacts avec les gens que tu connais, que tu aimes bien [des artistes]... (Q2)

Les rencontres, elles se font d'abord humainement, dans les cafés, les trucs, dans les vernissages, les soirées, les trucs comme ça. J'ai été voir des trucs que [organisme de diffusion] faisait, puis ils m'ont invité. Je sais même pas exactement précisément comment ça s'est fait, même milieu, même réseau, mêmes copains... et ça s'enchaîne assez simplement. (B5)

Plusieurs opérations peuvent alors être accomplies, souvent coûteuses en temps et parfois en argent : mise en ligne d'un site web personnel, édition d'un catalogue pour faire connaître son travail, participation à des appels de dossiers et présence sur la scène de l'art, par les contacts, les réseaux sociaux ou les événements.

J'ai fait tout toute seule au début [un premier catalogue]. J'avais fait un petit catalogue, qui était sympathique, mais il faisait un petit peu amateur quand même. Et je voulais passer au cran au-dessus donc j'ai édité un DVD et j'ai fait un catalogue où j'ai payé un graphiste pour m'aider, et là, j'ai utilisé une édition en ligne, un imprimeur en ligne. C'est un résultat plutôt très bon. (B11)

Vient ensuite le moment où l'on expose son travail. Sans entrer dans les détails de toutes les possibilités, les occasions d'exposer se divisent en deux grandes catégories : les candidatures acceptées et les invitations.

Certains événements ou institutions lancent des appels de dossiers auxquels les artistes répondent en grand nombre pour finalement être choisis en petit nombre. C'est le cas des programmations des centres d'artistes autogérés du Québec, des programmes de résidences de par le monde, de plusieurs festivals, biennales, concours, etc.

D'autres organisations fonctionnent dans les deux catégories, plus ou moins officiellement : par exemple, le Symposium de Baie-Saint-Paul, un événement assez important dans le monde de l'art québécois, invite un commissaire qui, lui, invite quelques artistes triés sur le volet, mais lance aussi un appel de dossiers. Pour certains grands événements, comme la Biennale de Venise, ce sont des commissaires connus qui présenteront des candidatures d'artistes devant un grand jury (national, dans le cas de Venise) qui choisira celui qui ira représenter son pays lors de l'événement.

Si l'on peut craindre les effets délétères sur la « liberté » des pratiques qu'entraîne le système des appels de dossiers, ces effets demeurent probablement, dans les faits, très limités.

Tu peux tomber dans un problème : tu es jeune, tu fais comme tu peux, tu vois des demandes et là tu te dis : ah, je pense qu'on pourrait *fitter* là-dedans, et là tu arranges ton projet pour aller dans le sens de leur appel. Un moment donné, j'ai changé, j'ai essayé juste de faire qu'est-ce que moi je voulais faire, et après trouver une place où ça serait pertinent. C'est un gros changement de perspective, tu laisses passer bien des affaires... (Q2)

Les institutions publiques, parce qu'elles financent et récompensent la création artistique en effectuant, inévitablement, des choix, essuient toujours une multitude de critiques, comme je l'ai pointé en évoquant les critiques du professeur Yergeau au chapitre précédent. Certains artistes de l'enquête, comme B3, ne se gênent pas pour critiquer l'expansion de ce qu'ils perçoivent comme un « art d'État », créé par un encouragement tacite des institutions à l'égard d'une certaine tendance esthétique :

Le Ministère, ce que je déteste c'est l'art qu'ils prônent, l'art contemporain conceptuel à la limite ennuyeux. Les artistes qu'ils défendent... il y en a toujours qui circulent dans ce réseau-là et qui sont mis sur un piédestal, on appelle ça de l'art de ministère... (rire) De l'art où il n'y a presque rien à voir, où il y a beaucoup d'explications, très francisé, beaucoup de

documentation... Et c'est toujours les mêmes mots quand on lit ce genre de texte, c'est le côté de l'art qui me pompe l'air, qui fait fuir tout un public potentiel. (B3)

D'autres institutions, publiques ou privées, fonctionnent uniquement par invitation. C'est le cas des galeries privées. S'il peut être bon, pour un artiste, de tenter sa chance auprès d'un galeriste dont il convoite la représentation, en lui présentant son dossier visuel, il appartient au galeriste de choisir ses artistes par élection affinitaire et plutôt arbitraire, sans être au hasard. Chaque galerie a ses propres raisons d'effectuer tel ou tel choix, qui va de la congruence avec une ligne artistique à la pertinence dans la stratégie commerciale. De même, les musées ne font jamais d'appels de dossiers : des commissaires invitent les artistes choisis à exposer, ou à intégrer la collection. La mécanique de ces choix demeure très complexe et n'est évidemment pas à l'abri des trafics d'influence. Un galeriste à tout avantage à ce qu'un musée, ou une grande collection choisissent un de « ses » artistes, faisant ainsi monter sa cote et sa notoriété; généralement, la galerie veille à la bonne promotion de ceux-ci auprès des institutions prestigieuses.

N'importe quel truc institutionnel comme ça [une résidence avec une invitation pour une exposition] ça fait juste aider ton statut. C'est tout dans son intérêt [au galeriste] d'encourager des affaires comme ça. Il veut que ses artistes aient une reconnaissance critique par les institutions, c'est dans cette *game*-là qu'il joue. (Q2)

La représentation par une galerie n'est pas un enjeu marginal dans la carrière d'un artiste. Souvent, comme on l'a vu plus haut, la première exposition solo qui concrétise l'entente avec le galeriste devient la porte d'entrée dans le statut professionnel : de ce fait, il s'agit d'un idéal à atteindre pour plusieurs jeunes artistes en démarrage de carrière. Ceci est peut-être plus vrai en Belgique, où n'existe pas de réseau de centres d'artistes, alors que ceux-ci jouent, au Québec, un rôle de premier plan dans le développement des carrières artistiques, en matière de reconnaissance et de professionnalisation.

L'entente de service avec une galerie, pourtant, ne constitue pas une garantie de succès. Plusieurs éléments extérieurs aux volontés des acteurs entrent en ligne de compte. Il faut trouver le couplage parfait, c'est-à-dire l'adéquation entre les visées de l'artiste, les perspectives du galeriste et les possibilités de son cercle d'acheteurs. Les artistes rencontrés, pour ceux qui ont été ou qui sont encore représentés par une galerie, insistent beaucoup sur

l'attitude des galeristes, leur vision de l'art et de leur projet d'affaires : « Il est charmant, mais il n'est pas dans le plaisir. Il est charmant parce qu'il est passionné et enthousiaste » (B8).

Au niveau de la philosophie, ce sont des amoureux de l'art avant d'être des amoureux de l'argent. Ce n'est pas des performants à tout prix, mais ils sont performants. Mais ce n'est pas le paraître, c'est l'être. Le groupe d'artistes, aussi, me touche. (Q14)

Pour une collaboration, c'est important de se sentir équivalent, à égalité, même si ce n'est jamais vraiment le cas, évidemment... Non pas de perdre son individualité, mais de perdre une partie de son autonomie, d'une certaine manière. C'est assez ambigu, parce qu'en même temps, c'est perdre une partie de l'autonomie pour peut-être en gagner une d'une autre forme. Parce que si tu es juste tout seul et que tu fais du commerce dans l'atelier, comme un artisan... c'est parce qu'on n'a pas envie de ce rapport-là. Il faut altérer le rapport à son égo, à la réalisation de soi comme être social. (B5)

Il y a des avantages et des désavantages à la représentation par une galerie. Parmi les avantages, la galerie se présente souvent comme la meilleure, mais non la seule manière d'entrer sur le marché. Autrement, certains artistes vendent directement à leur atelier, à des collectionneurs qui entendent parler d'eux via différents canaux, lors de transactions plus ou moins satisfaisantes. Un des artistes du corpus fonctionne exclusivement de cette manière et cela lui convient, bien que la négociation des prix lui soit pénible. Il mentionne que c'est sa conjointe, souvent, qui lui donne les bons conseils commerciaux. Pour un autre, qui a déjà vécu la situation, la représentation par un galeriste élimine ces désagréments reliés au rapport de force qui s'installe dans la négociation commerciale :

C'est beaucoup, que le galeriste prend 50 %, mais ce n'est pas facile de vendre quelque chose, comme artiste tu n'as aucun pouvoir : [les acheteurs,] attendre qu'ils te paient, c'est l'enfer, ils veulent négocier, et là « tu n'as pas de galerie, alors ça devrait être moins cher »... Cochonneries... C'est très dur de vendre tout seul. (Q2)

En effet, puisque le galeriste ponctionne généralement 50 % du montant de la vente, le fait d'entrer dans une galerie peut causer une révision assez brutale du prix des œuvres. Pour un jeune artiste qui n'a jamais vendu, il ne s'agit pas d'un problème, au contraire, mais pour un artiste qui disposait déjà d'une clientèle, l'enjeu peut prendre de l'importance :

J'ai été critiquée par mes amis : ils se sont dit « pour qui elle se prend, celle-là! C'est devenu cher! » Ça, c'est dommage. Par rapport à mes amis, et à ma clientèle aussi. J'avais une clientèle avant la galerie. Une bonne clientèle. Je trouve ça moche, j'aime pas trop ça. Ça, c'est le côté très négatif. (B7)

Les médias constituent une autre plate-forme de diffusion importante, qui arrivent souvent après l'exposition, sous la forme de la critique. Une bonne critique dans une revue bien

reconnue s'avère une excellente chose dans une carrière artistique. Par contre, une bonne critique dans une revue mal cotée devient un événement équivoque, qui peut amener du bon, mais aussi du mauvais. À l'inverse, une mauvaise critique dans une revue mal perçue peut être sans effets négatifs alors qu'une critique négative dans une revue reconnue est définitivement une catastrophe, qui peut suffire à rayer un artiste de la carte pendant un bon moment. Les médias grands publics (quotidiens, hebdomadaires gratuits, etc.) ont un effet mitigé à l'intérieur du monde de l'art, mais peuvent avoir un grand impact sur l'affluence publique à une exposition. On a vu des foules se déplacer dans des petits centres d'art confidentiels pour des expositions encensées par la critique d'un quotidien populaire.

Souvent quand on écrit [sur nous dans un journal] il y a des retombées directes, dans le sens que : tu as une critique, le lendemain la galerie se remplit. C'est certain que les écrits restent, aussi. Même ce qui a été écrit sur toi il y a trente ou quarante ans, même si la critique est négative, c'est révélateur, de l'époque... C'est important qu'il y en ait. (Q13)

Outre les critiques d'exposition, les revues spécialisées en art présentent souvent le travail d'un ou de plusieurs artistes, dans le cadre d'articles monographiques, thématiques ou analytiques. Certains artistes ont la chance de voir leur travail intégrer une publication ponctuelle : un catalogue collectif ou personnel¹⁰⁴. Chaque artiste se doit de recueillir, dans un dossier de presse, les écrits le concernant et de présenter ce dossier chaque fois qu'il pose sa candidature, particulièrement pour une distinction ou une bourse.

C'est parce qu'ils ont mis ta face dans le journal que tu existes... Tous les acteurs des arts visuels tapent sur la tête des médias, un peu avec raison, mais quand on a notre face dedans... Même dans les dossiers, les articles de journaux, c'est important! (Q16)

Il est possible de diffuser son travail par d'autres canaux, moins officiels, comme des expositions dans des lieux non consacrés (cafés, restaurants, vestibules de théâtre ou de salles de spectacle, institutions d'enseignement, institutions publiques, etc.). Pour la plupart des artistes rencontrés, il est clair que ce type de diffusion n'est pas toujours un bon choix. Le monde de l'art étant très compétitif, on peut facilement se déclasser en acceptant d'exposer dans un lieu hors circuit ou inapproprié. Mais tout dépend des situations : les vestibules de salles de spectacles ou de théâtre, par exemple, semblent, au Québec, mieux cotés que les

¹⁰⁴ Depuis 2013, les bourses d'aide à la création du Conseil des arts du Canada exigent des candidats trois mentions dans des publications. Il s'agit donc d'un nouveau critère implicite de distinction professionnelle.

cafés-restaurants (on peut voir cela à l'intégration de ces espaces de diffusion dans les CV des artistes reconnus). De même, les œuvres installées dans les mairies ou les ministères peuvent apporter une certaine reconnaissance à leurs auteurs.

S'il n'y a pas de lois, il n'y en a pas moins des conventions : chaque artiste doit être à même de décoder et de respecter celles du milieu dans lequel il veut s'inscrire, sous peine de disgrâce.

6.3.3 « *Le monde de l'art tourne autour de moi* »

La majorité des artistes rencontrés, et tous ceux qui jouissent d'une diffusion relativement large (quelques expositions par année), démontrent une bonne connaissance des rouages socio-économiques dans lesquels ils sont impliqués. Ils sont conscients de l'existence d'un « monde de l'art » tournant autour d'eux, dont ils sont partie prenante. S'ils comprennent que l'artisan qui fabrique les châssis, celui qui aide à la disposition de la sculpture, leur galeriste, l'éclairagiste, le technicien de la salle d'expo, le guide dans le musée, les secrétaires du centre d'art, le comptable de la revue, sont tous des acteurs qui participent au rayonnement de leur œuvre, plusieurs expriment le sentiment récurrent d'être le « travailleur exploité » qui fait vivre toute la chaîne de production sans bénéficier de revenus décents.

Pour les ateliers [*présentation publique de son travail de création*], tu es payé, mais parfois très mal payé. À La Cambre, pour la présentation, je n'ai même pas été payée. C'est fatigant de réclamer ce qu'on te doit. Ce qui me fatigue le plus en Belgique, et ça j'en ai ras le bol, c'est que je dois pleurer pour mes remboursements de frais pendant des mois, pour tout ce que j'ai fait avec les trucs semi-institutionnels, et ça, ça me fatigue. C'est l'horreur. En Belgique, il y a une espèce de mollesse, comme ça – pas du côté flamand, parce que la différence, elle est quand même énorme, mais côté francophone, moi, ils m'épuisent. On te demande de toujours faire mieux, il n'y a pas vraiment de contrat précis, c'est toujours très flou. On te dit, voilà, on te remboursera tant, mais après... ah oui tu es sûre, enfin, mais si on te rembourse ça et que tu récupères ça, oui, mais les écrans, c'est de l'investissement, s'ils nous appartiennent, il faudrait que tu les rachètes... enfin, c'est fatigant. Parce que ce n'est pas des sommes énormes, et en plus tu n'es pas rémunérée, tu n'as pas de salaire. Parce que vu qu'il existe un chômage, ils disent : oui, mais toi tu as le chômage, tu n'as pas besoin d'être payée. (B11)

Il y a quand même plein de lieux qui tournent autour, tous ces lieux, s'il n'y a pas les artistes, qu'est-ce qu'ils foutent là alors : pourquoi nous on est pas légitimisés [sic], alors qui y a plein de structures qui paient des gens : absurde. (B10)

En effet, il arrive assez souvent, et il s'agit là d'un fait que la présente recherche a permis de confirmer, que l'artiste producteur principal de l'œuvre est le seul membre de ce monde de

l'art à ne retirer aucun salaire horaire ou honoraire pour son travail. De plus, même lorsque représenté par une galerie, il assume seul le risque financier de sa production : il a produit sans être payé, il le sera *si* son œuvre rencontre un acheteur, ce qui est souvent plus qu'incertain.

Il y a des désavantages à être en galerie. Je connais quelques artistes qui sont en galerie et qui n'ont que des désavantages, parce que la galerie ne les vend pas, ils sont sous contrat d'exclusivité, et il y a même pire que ça, la galerie fait faillite et il y a certaines pièces qu'ils ne récupèrent pas, ou de l'argent. (B11)

Dans plusieurs cas, c'est également l'artiste qui assume une partie (sinon la totalité) des frais reliés à la présentation de son œuvre : transport de l'œuvre et de lui-même, matériel d'installation, rémunération ou récompense informelle des services d'un assistant, encadrement de l'œuvre le cas échéant, etc. Certaines galeries privées prospères de Belgique offrent des budgets de production à leurs artistes dans la préparation d'une exposition, mais cette pratique demeure marginale. Dans les galeries du Québec, cette pratique est, à toute fin pratique, inexistante. Chez les galeristes rencontrés pour qui cette attribution d'un budget de production est établie ou mentionnée comme un idéal (« si nous faisons assez d'argent, nous pourrions... »), l'ensemble du discours tend à démontrer la reconnaissance de la réalité du travail artistique en termes de ressources et d'investissements, et la conscience de l'injustice économique qui peut pénaliser l'artiste.

Lors d'une exposition intégrée à la programmation d'un lieu reconnu, les artistes bénéficient souvent, mais pas toujours, d'un cachet ou d'un dédommagement en argent. Selon l'expérience des artistes rencontrés et selon ma connaissance spécifique du milieu, ce cachet, souvent peu substantiel, se dépense généralement en matériaux, transport ou en frais associés à l'exposition (matériaux d'installation, repas dans les environs, etc.). Ainsi, il est difficile de le comptabiliser comme un revenu de travail; il semble plus juste de l'appréhender comme une allocation discrétionnaire ou un compte de dépenses.

[*Lors de sa première exposition dans un centre d'artistes au Québec*] « Mais tu vas avoir un cachet! » Un cachet? Qu'est-ce que c'est un cachet? Je ne suis pas malade! (rire) « Oui, oui, quand tu es sélectionné, tu reçois un montant, c'est ton montant d'exposant ». J'étais sidéré, c'était de la science-fiction pour moi. Les choses ont fait qu'ils ont choisi mon projet, et puis j'ai payé mes matériaux avec le cachet en question, c'est tout simple 700 \$, mais ça avait suffi pour lancer le truc, et après ça, c'est incroyable, il y a plein de projets qui ont suivi ça. (Q5)

À titre d'exemple, un échange avec la directrice artistique d'un centre d'art d'envergure supporté par les pouvoirs publics municipaux révèle ce qui suit :

[Mais par rapport par exemple à une rémunération, comment ça se passe?] On a très très peu de frais de production. On n'a pas de budget pour ça. C'est très très rare, c'est exceptionnel. *[Donc les artistes qui exposent ici...]*... en général, doivent arriver avec leurs œuvres finies... *[D'accord. Alors, est-ce que leurs déplacements ou ce genre de coûts sont défrayés?]* Ah... **s'ils sont en Belgique, non. Il n'y a aucune raison.** S'il y a un projet, je veux dire, avec des artistes de l'étranger, mais tout cela doit être négocié, si on fait ça avec un musée ou un centre d'art, ou bien, s'ils ont une galerie ou pas.... voilà. Tout ça se discute. *[À chaque fois, c'est une discussion. Vous n'avez pas une politique générale?]* Non, on n'a pas de budget (rire). Ça, c'est clair. Imaginez, pour [titre d'expo], il y a trente-deux artistes. Si on doit tous les inviter, c'est impossible. Donc, les artistes trouvent eux-mêmes des financements, que ce soit dans leur pays d'origine... ils peuvent avoir eux-mêmes aussi bénéficié de bourses, ou bien de tickets d'avion, que sais-je. Je veux dire, chaque expo est un cas à part. [...] *[D'accord, mais il n'y a pas de droit d'exposition...]* **C'est quoi des droits d'exposition?** *[Bien, il y a des artistes qui revendiquent des droits d'exposition. Par exemple, un centre d'art, justement, qui invite un artiste à exposer dans le lieu paie une petite redevance pour exposer l'œuvre de façon à reconnaître...]* Chez nous, il n'y a pas de règle dans ce sens-là. C'est au coup par coup qu'on peut voir... *[Mais finalement, c'est assez peu fréquent, j'imagine, qu'un artiste qui expose ici va recevoir un per diem ou un dédommagement...]* Ça dépend, **si un artiste vient de l'étranger**, il est logique qu'on prenne en charge son hôtel, qu'on lui donne un *per diem*, par jour, mais bon le *per diem* ça correspond plutôt à ses frais de restaurant, de métro, que sais-je? Voilà. **Mais il n'y a pas une rémunération pour exposer. Ça non, ça non.** Et s'il y a une production d'œuvre, chez nous, c'est exceptionnel parce qu'on n'a pas le budget... Et voilà. Ce qui peut intervenir, oui, c'est si tout à coup il faut quelques cadres, ou une copie vidéo, oui, des choses comme cela...

Pour cette directrice artistique d'un grand centre d'art, il apparaît comme une évidence (« il n'y a pas de raison ») que les artistes n'ont pas à être payés pour exposer leurs œuvres¹⁰⁵. Elle ignore tout de la question des droits d'exposition, et l'on sent bien que les restrictions budgétaires rendent sans doute difficile le déboursement de toute forme d'extra. Dans ce type d'institution, aucune transaction commerciale n'a lieu, c'est-à-dire que l'artiste n'a aucune chance, par ailleurs, de tirer un profit sur la vente d'une œuvre. S'il accepte d'exposer dans le

¹⁰⁵ « Depuis 1957, il existe une loi établissant un "droit de présentation publique" permettant aux artistes d'être rémunérés en cas de monstration [sic] de leur œuvre. Mais beaucoup d'institutionnels s'y opposent, à l'instar de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, codirecteurs du palais de Tokyo, à Paris: "Appliquer ce droit reviendrait à tuer un endroit comme le Palais, s'emportent-ils. Pour vivre, les artistes n'ont qu'à vendre! L'art n'est pas démocratique. Si on veut entrer dans un système démocratique, il faut aller à La Poste. Pourquoi payer ceux qui, dans cette chaîne économique, font le plus de plus-value en vendant leurs œuvres? Pourquoi l'État devrait-il tout réguler ? Nous préférons aider les artistes au coup par coup et, pourquoi pas, généraliser le principe des honoraires." » Déclaration attribuée à Nicolas Bourriaud et à Jérôme Sans, codirecteurs du Palais de Tokyo dans le numéro de *Beaux-Arts Magazine* daté de septembre 2005, cité par Marc Jimenez (s.l.d.). *L'artiste : séminaire interarts de Paris, 2003-2004* (Paris: Klincksieck, 2005a).

lieu, ce qui peut s'avérer difficile à refuser compte tenu de la notoriété de l'institution, cela lui « coûtera » donc quelque chose. En termes économiques, il s'agit d'une *dépense* pour l'artiste. Les avantages promotionnels et réputationnels qui motivent ce type de participation, puisqu'ils existent, compensent-ils vraiment la situation déficitaire?

Voici une citation tirée du *Journal des débats* de l'Assemblée nationale du Québec, lors d'une intervention de Danielle April, artiste sculpteur, présente à titre de porte-parole du RAAV (Regroupement des Artistes en arts visuels)¹⁰⁶ :

Et je voudrais revenir sur une chose que vous venez de dire. Vous parliez que, quand on met une œuvre d'art, d'artiste, sur un site [Internet] et que ça fait le tour du monde, on lui fait de la publicité. Je ne me vois pas aller demander à quelqu'un comme Luc Plamondon, parce que je fais une anthologie de la chanson québécoise, de diffuser son catalogue entier gratuitement, et de lui dire : mais, Luc, je te fais de la publicité.

Alors, il y a des créateurs dans d'autres domaines au Québec qui sont respectés en matière de droits d'auteur, à qui on paie des droits d'auteur sans sourciller. C'est, dans les mentalités, bien ancré. En arts visuels, la mentalité n'est pas là. Je dis que, tant et aussi longtemps que les pouvoirs publics n'imposeront pas des obligations en matière de redevances de droits d'auteur pour les organismes qu'ils financent, que les sommes d'argent public financent, on n'avancera pas. Parce que, en arts visuels, dites-vous que tous les artistes ne sont pas des groupes, ce sont des individus isolés et ils subissent chacun, l'un après l'autre, un chantage : on te fait de la publicité, tu devrais d'ailleurs nous payer. Ça m'a été dit encore hier : tu devrais nous payer pour qu'on publie les photographies de tes œuvres dans un article d'une revue spécialisée en arts visuels qui ne fait que ça, subventionnée par le CALQ. J'ai posé la question : Oui, mais que seriez-vous comme revue s'il n'y avait pas d'artistes et d'œuvres en arts visuels? Vous traiteriez de quoi, madame? De cuisine, peut-être? La mentalité n'est pas là. Et, tant et aussi longtemps qu'il n'y aura pas un virage, un coup de barre donné par les pouvoirs publics, des droits d'auteur en arts visuels, ça se paiera au bon vouloir de chacun. (Assemblée nationale du Québec, 2000b)

Les questions de la rémunération du travail artistique et de la précarité économique généralisée chez les artistes, peut également être éclairée par le témoignage de ceux qui travaillent, en parallèle, comme assistants ou artisans spécialisés auprès d'autres artistes, notamment pour des projets d'art public, ou encore pour ceux qui occupent un emploi dans les institutions artistiques.

La norme c'est : le monde travaille pour 40 \$ de l'heure. Les garagistes, c'est rendu 75 \$ de l'heure. [Raconte l'histoire d'un orfèvre qui, toute sa vie, a indexé ses honoraires sur celui du mécanicien du coin.] « Si lui gagne 40 €, moi aussi. Si lui gagne 70 €, pourquoi je gagnerais moins cher. » Ça fait partie des raisons pour lesquelles je devenais fâché de travailler pour les

¹⁰⁶ Le RAAV est l'organisme légalement mandaté pour représenter les artistes en arts visuels devant les instances officielles du Québec.

autres : ils s'attendent toujours à ce que ce soit moins cher, à négocier. Tu es dans ton atelier, que tu ne sais pas comment payer, tu es avec des outils que tu ne sais pas comment réparer, et il y a quelqu'un qui t'obstine pour deux, trois, quatre mille piasses, sur des projets de 88 ou 112 000 \$ [Et ce sont des artistes aussi?] Oui. Ah, mais il y a des réputations terribles dans les artistes du 1 %... [...] (Q16)

[*Au sujet d'un emploi dans un centre d'artistes.*] En fait, ce n'est pas nécessairement trop de tâches, ce n'est pas un manque de tapes dans le dos, c'est un manque de reconnaissance de c'est quoi le travail à faire et ce que ça implique. Ce n'est pas que ce n'est pas possible d'accomplir les tâches, mais... c'est super mal payé; moi quand je suis rentrée, j'étais payé 12 \$ de l'heure, et je leur ai arraché un 17 \$ de l'heure, une lutte! Il faut que tu te battes pour... en plus il fallait se battre pour obtenir une augmentation de salaire dans des conditions exigeantes [travail dans un lieu instable et peu confortable]. (Q10)

Dans une situation généralisée de précarité, tout le monde tente de tirer l'avantage de son côté et la négociation serrée entre artistes, pour des services divers (fabrication, encadrement, installation, etc.) qui doivent être rémunérés, semble très fréquente. Il s'agit d'une autre réalité particulière qui renforce l'impression de la faible solidarité professionnelle au sein du milieu.

CHAPITRE 3 : PROPOSITIONS ANALYTIQUES

Les propositions analytiques sur lesquelles se termine cette enquête sont issues d'une certaine hybridation méthodologique et explicative. Dans la perspective d'une théorisation ancrée, le contact du terrain, puis les retours subséquents aux enregistrements des entrevues et aux notes d'observation, ont fait émerger différents modèles de compréhension. Ces modèles ont tous participé à la conceptualisation de l'*ethos* artiste, vers laquelle s'est orientée la perspective théorique générale de la recherche – ancrée dans le terrain d'enquête. Chacun de ces modèles éclaire un aspect particulier et pertinent de l'expérience des praticiens de l'art, telle que vécue aujourd'hui par les artistes que j'ai rencontrés. Ainsi, bien que le risque d'un syncrétisme des méthodes plane sur ces analyses, il m'a semblé opportun de rendre compte de toutes ces intuitions.

Dans un premier temps, je présenterai différentes *figures* de l'artiste d'aujourd'hui comme autant de dimensions concomitantes de l'expérience professionnelle des praticiens de l'art (*Portraits de l'artiste*). Ces figures sont directement rattachées aux contextes social, économique et technologique actuels dans lesquels s'épanouissent les pratiques artistiques, et permettent de prendre la mesure de ce qui, dans ces contextes, influence les conditions de ces pratiques.

Dans l'analyse des parcours d'artistes, on a vu surgir des moments charnières partagés par plusieurs, où la carrière artistique peut « passer » ou « casser ». Dans cette seconde partie (*Les épreuves d'un parcours artistique*), la pratique artistique professionnelle est considérée sous l'angle de sa persistance : qu'est-ce qui rend possible la poursuite d'un tel parcours, quels sont les événements, factuels ou psychologiques, qui peuvent le faire achopper? C'est le modèle de l'épreuve qui est apparu le plus pertinent pour rendre compte de ces « défis de carrière ». Toutefois, tel que proposé par la sociologie pragmatique française, le modèle des épreuves implique une vaste architecture théorique qui, sans être inutile à la compréhension du propos de ma propre enquête, ne s'y ajuste pas complètement. J'en ai donc donné un très bref et partiel compte-rendu, sans toutefois contraindre les données du terrain dans cette grille

analytique qui n'a pas été conçue pour ce type de recherche et d'objet, un choix qui me semblait plus en cohérence avec la perspective méthodologique de la théorisation ancrée.

Par rapport à la question de l'*ethos*, ces éléments d'interprétation (figures et épreuves) continuent à tracer les conditions d'émergence de ces *ethos* spécifiques à l'époque actuelle, en soulignant de quelles manières les personnes doivent ajuster leurs pratiques aux contextes dans lesquels elles se déploient, tout en négociant le maintien de leurs valeurs et idéaux. D'un autre côté et dans une perspective dialectique, on ne peut négliger que ces conditions, qui, d'une certaine manière, constituent le versant « externe » de l'*ethos*, ont sans doute un impact sur la constitution et l'actualisation des valeurs, qu'on pourrait alors comprendre comme le versant « interne ».

En effet, les valeurs ne sont pas des objets immuables et statiques. Au cours de sa vie, une personne verra ses valeurs se transformer, particulièrement au contact de contextes inattendus qui favorisent la modification des comportements, des raisons d'agir et des justifications personnelles. La méthode d'enquête par entretiens ne permet pas d'avoir accès à ces transformations, dans la mesure où le moment de l'entrevue demeure toujours un arrêt sur image dans le grand flot continu de la vie d'une personne. Cependant, dans l'objectif de décrire l'*ethos* des artistes aujourd'hui, compris comme la dimension des pratiques où agit la motivation par les valeurs, s'imposait le détour d'une description des valeurs centrales et largement partagées parmi les artistes professionnels. Pour parvenir à une telle description, j'ai choisi quelques valeurs parmi les plus fréquemment évoquées dans les discours des artistes rencontrés, celles qui s'incarnaient directement dans des choix pratiques (*Les valeurs qui agissent dans l'ethos artiste d'aujourd'hui*).

Une des exigences constantes de l'approche pragmatiste en sociologie, de l'École de Chicago à la sociologie des régimes d'action, demeure la prise en compte du pluralisme, au cœur même des pratiques sociales et individuelles. Il aurait été contradictoire d'affirmer ici la généralisation d'un seul *ethos* artiste, d'une seule manière « normale » de vivre la pratique artistique aujourd'hui, en ne concédant à la réalité des personnes que le privilège d'être tous des exceptions à la règle. Il ne sera donc pas question ici d'idéaltype de l'artiste du XXI^e siècle, ni au singulier, ni au pluriel. Ceci étant posé, comment alors envisager le pluralisme,

sans se laisser envahir par le particularisme absolu d'un terrain de recherche où sont approchés des êtres complexes, dont les histoires personnalisées révèlent toute la diversité des expériences humaines au cœur d'une même profession, d'un même milieu? Comment conceptualiser l'*ethos* artiste sans conclure à l'impossibilité d'une telle entreprise, éventuellement dépassée par toutes les occurrences qu'un cadre théorique, si fin soit-il, ne peut contenir?

S'il fut demandé au lecteur d'imaginer, à la lecture du compte-rendu de l'enquête, une polyphonie de témoignages, il lui sera à nouveau suggéré de fractionner son regard sur les réalités abordées. C'est ici l'image du kaléidoscope qui vient à l'esprit : un seul objet diffracté en de multiples exemplaires, qui, lorsqu'on tourne l'instrument, apparaissent en mouvement. Si la polyphonie des témoignages a pris la forme de la rencontre, en un seul texte, d'une multiplicité de voix, ici c'est l'*ethos*, si tant est qu'on puisse en faire une réalité sans sacrifier au nominalisme, qui se trouvera éclaté dans une multitude d'images mouvantes.

En cours d'enquête, la notion d'*ethos* a joué le rôle d'un concept heuristique permettant d'approcher le registre des raisons d'agir. À l'étape de l'analyse, l'enjeu était donc de définir les contours du concept de façon à laisser apparaître une vision unifiée de la pratique artistique d'aujourd'hui, sans laisser de côté la diversité des expériences concrètes. La première approche envisagée fut une tentative d'élaborer une typologie des *ethos*, chacun fondé sur un complexe de valeurs spécifiques. Cette approche n'a pas résisté à l'épreuve du terrain : les personnes rencontrées appartenaient tantôt à l'un des types, tantôt à l'autre, tantôt à tous, le modèle y laissant beaucoup de son caractère explicatif.

De plus, la conceptualisation de l'*ethos* se devait déjà de refléter la multidimensionnalité de l'expérience des artistes, comme je l'expliquerai au début de la quatrième partie qui y est consacrée. Si l'on comprend la notion d'*ethos* comme moment d'incarnation pratique des valeurs, il s'agit de prendre en considération les pratiques, les valeurs, mais également le contexte de leur jonction : c'est pourquoi l'*ethos* artiste se déclinera ici en différentes rubriques, chacune permettant d'éclairer une dimension particulière de l'activité artistique, de la production de l'œuvre à l'autoperception de soi comme artiste, en passant par les rapports au monde de l'art et à l'univers social (*L'ethos artiste en quatre dimensions*).

7. PORTRAITS DE L'ARTISTE EN TROIS « FIGURES »

Les figures identifiées ici ne sont pas des idéaux-types. Puisqu'elles ont directement émergé de l'analyse du terrain d'enquête, en tant qu'éléments explicatifs récurrents, elles ne correspondent pas à toutes les personnes, à tous les instants de leur vie. Ces figures ne concernent jamais un individu entier, mais plutôt une partie de chacun, et cela permet de souligner le caractère multidimensionnel de la profession d'artiste au XXI^e siècle. Ainsi, loin de départager les artistes en différents « types », ces figures sont plutôt des ingrédients que chacun, dans sa propre vie, dose à sa façon, selon sa personnalité, ses penchants, ses valeurs ou sa situation dans le champ. On peut s'attendre à ce qu'au cours d'une même vie, d'une même carrière, les différentes figures s'alternent le premier rôle, comme les différentes facettes d'une forme complexe en mouvement s'exposent tour à tour à la lumière du jour. Comme toute schématisation, les appellations imagées que j'ai choisies seront à la fois évocatrices et forcément réductrices¹⁰⁷.

7.1 L'homme-orchestre

L'artiste d'aujourd'hui, et pour une fois j'oserai généraliser mon propos à tous les artistes et non pas seulement à ceux rencontrés dans le cours de cette enquête, est un être « multitâche ». Cet emprunt au vocabulaire de l'informatique n'est pas innocent, puisque la pénétration de plus en plus intense des technologies de l'information et de la communication constitue l'un des facteurs les plus décisifs dans cette multiplication des tâches accomplies par les artistes professionnels. Bien sûr, certains ont choisi ces technologies comme matériau privilégié de leur création plastique, ouvrant dès lors un champ nouveau dans l'horizon des

¹⁰⁷ On pourrait sans doute, avec plus d'espace, développer cette intuition avec l'aide de plusieurs auteurs, comme le suggère Menger : « Les formules théoriques de l'analyse des « Soi multiples » sont nombreuses [cf. Jon Elster]. Celle de Strauss, d'inspiration meadienne et phénoménologique, insiste d'abord sur la distance à soi introduite par la dynamique processuelle de l'action, par la temporalisation de la prise réflexive sur soi. L'analyse de Goffman de la multiplicité des soi insiste, quant à elle, sur le contexte d'interdépendance stratégique : c'est l'objet de sa conception critique du rôle social, enjeu central du débat entre approches fonctionnalistes et interactionnistes. Si, pour les premières, les rôles sont des systèmes de contraintes normatives auxquelles les acteurs doivent se plier, et de droits associés à ces contraintes, la distance de l'acteur au rôle est, pour les secondes, la marque de la prise réflexive sur l'action et permet d'introduire une capacité de jeu, de négociation, de manœuvre, qui établit le contrôle sur la situation d'action. » Pierre-Michel Menger. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain* (Paris : Gallimard, 2009), p. 56.

disciplines artistiques. Cependant, pour tous les autres, qu'ils soient sculpteurs, graveurs ou performeurs, l'acquisition de compétences technologiques devient incontournable. Pourquoi?

L'artiste d'aujourd'hui est un homme-orchestre dont le cycle de production est par lui seul accompli, ou à peu de choses près, avec l'aide néanmoins essentielle d'un large réseau d'interactants qui interviennent à tout moment de l'avènement de l'œuvre. Howard S. Becker a parfaitement bien décrit ce monde de l'art où se tissent d'innombrables chaînes de coopération. Toutefois, à l'échelle très individuelle de l'artiste en arts visuels et plastiques, les exigences ne cessent d'augmenter, reliées, particulièrement, à la documentation et aux communications, indispensables pour perdurer aujourd'hui dans un parcours artistique professionnel.

Aujourd'hui, un site internet c'est quasiment devenu un incontournable. Le problème avec ça : il faut le tenir à jour, c'est très coûteux, encore une fois, ça rajoute un autre métier à la vie de l'artiste qui doit déjà savoir faire de la plomberie, construire des murs, faire des œuvres, les diffuser, faire des sites internet, enseigner... c'est un homme-orchestre, l'artiste. Et les nouvelles technologies font partie de ces obligations-là. (Q13)

Tu es obligé d'avoir tellement de différents talents et être capable de faire tellement d'affaires que, avant d'avoir tout ton *kit* pour documenter tes œuvres, tes lumières, tes filtres, ta caméra, et là, oups il faut que tu changes ton ordi, et je fais mes faux cadres, et je fais de la sculpture pour faire mes modèles, ça prend d'autres outils, telle scie... c'est interminable. (Q2)

Autour de la création elle-même, qui déjà nécessite une pléthore de compétences propres à la discipline – maîtrise du processus de création, fabrications diverses, techniques multiples, manipulation d'outils, etc. – s'adjoint une constellation de tâches qui font aussi partie du travail de l'artiste contemporain : promotion, diffusion, réseaux de contacts, recherche de financement, administration, planification et coordination de l'ensemble des activités dont, évidemment, les moments de véritable travail artistique et de production des œuvres. Ces tâches imposent souvent, à l'échelle individuelle, l'acquisition de compétences en bureautique, en programmation web, en graphisme, en photographie numérique, en comptabilité, en organisation, etc. On est loin de la bohème oisive...

Ce n'est pas si évident que ça non plus de tout balancer... Tu es comme une business, d'un certain point de vue, mais tu es tout seul, et tu n'as pas assez d'argent pour avoir du monde [qui travaille pour toi]. [...] Les nouvelles technologies, c'est supposé faciliter les choses, mais ça demande un travail de malade! « Envoie-moi des images » : là, tu es photographe, il faut que tu balances ces images-là, il faut que tu les envoies vite, vite... Entre faire tes affaires, vérifier les textes, etc. (Q2)

Ces compétences s'acquièrent en partie à l'école, et les programmes pédagogiques semblent tendanciellement accorder de plus en plus de place à ces éléments. Néanmoins, c'est essentiellement par soi-même, entre collègues et parfois à l'aide de formations spécialisées, que l'artiste se donne les outils nécessaires à la réalisation de ses ambitions.

L'explosion des communications numériques a ouvert de nouvelles possibilités de réseautage, de diffusion et de documentation. Cependant, cette nouvelle conjoncture vient avec son lot d'exigences et de sollicitations. La rapidité induite par ces technologies influence généralement le rythme des communications, en art comme ailleurs. L'importance d'une présence sur le web, par un site internet ou une fréquentation assidue des réseaux sociaux, peut aujourd'hui faire la différence dans le développement d'une carrière artistique.

Depuis deux ans, il y a le phénomène Facebook : je vais dans des festivals et les gens me disent, ah oui, je te connais – je suis ton ami Facebook. C'est énorme, du coup ça ne touche même plus au local ou au national. Je sais que certaines personnes au Japon ou à New York... Ça, ça a ouvert encore le champ international. (B11)

Cette dimension de l'activité artistique au XXI^e siècle, où le circuit de production est entre les mains de l'artiste – même si un galeriste ou un agent prend en charge une partie du mandat – le rend particulièrement conscient des rouages organisationnels des mondes de l'art. La figure de l'artiste qui se dégage de cette enquête est globalement très pragmatique, au courant des dynamiques de réseaux qui se jouent autour de lui, conscient aussi du contrôle limité qu'il a sur son « succès », mais fort sensibilisé au fait qu'il doit, lui-même, faire tout ce qui est en son pouvoir pour influencer sur les conjectures et les rendre plus favorables.

La position de ces artistes n'est pas cynique, mais sans doute plus réaliste que sentimentale, du moins en ce qui concerne les aspects pratiques de leur carrière. Pour ce qui a trait à la signification de l'art, de la production d'œuvres, leur discours relève complètement d'un autre ordre de réflexion. Cette double réalité, que l'on pourrait croire conflictuelle à bien des égards, déchirée entre le monde de l'opinion (reconnaissance et renommée) et le monde inspiré (authenticité du travail de création), est considérée par les artistes que j'ai rencontrés comme un état de fait, avec lequel il faut compter.

Le travail lui-même est censé nous délester de ce rôle, mais socialement, ça ne se passe pas comme ça, parce qu'évidemment on a notre nom sur le carton d'invitation, sur la façade de l'institution et donc, il y a un côté un peu rock-star, comme ça, avec lequel on joue, parce que

c'est un truc hyper-agréable, d'une certaine manière. Les vernissages, les expos, les trucs... tout le monde adore un peu la gloriole! Il y a ce rapport-là, puis il y a d'autres types de rapport. (B15)

Ceux qui ont les moyens de déléguer certaines des tâches à un assistant n'hésitent pas à le faire, et certains organismes, comme SMart.be ou le RAAV, semblent fournir un support important à leurs membres les plus actifs concernant les questions financières et fiscales.

7.2 L'entrepreneur

À la différence de l'entrepreneur, *l'entrepreneur* n'agit pas dans le cadre d'un projet d'affaires; à la différence de l'organisateur communautaire, il n'opère pas pour les autres, mais pour lui-même. J'ai choisi cette appellation, plutôt que celle d'entrepreneur, pourtant en circulation dans les univers artistiques, par souci de cohérence avec le terrain d'enquête. Même si les artistes rencontrés utilisent le mot d'entrepreneur pour décrire l'état dans lequel ils se trouvent, la façon dont ils en parlent révèle un malaise.

On est dans une société du travail, le travail c'est la valeur principale de la société, c'est la valeur morale, sociale par excellence, et donc on a transformé l'art en travail. C'est devenu un métier, c'est devenu du travail. Et donc, tu fais des revenus comptabilisables, tu deviens indépendant je-sais-pas-quoi, comme une entreprise! C'est devenu... On est une entreprise! C'est effrayant! (B17)

Après ça, il y a l'autre truc : tu dois adopter le modèle économique entrepreneurial. On a travaillé à temps plein pour fabriquer un discours dans lequel lui [l'agent du centre de développement économique qui finance le projet] allait se reconnaître de façon confortable. C'est quand même quelque chose. Et là, il nous félicite en nous disant qu'on a appris! Il est convaincu. Le plus drôle : [dans le discours de l'économie sociale] l'art est assimilé à la culture. C'est un peu tannant. (Q10)

De plus, le virage entrepreneurial que tendent à adopter les différentes institutions artistiques – dont les organismes de financement¹⁰⁸ – n'est pas endossé par les artistes. Il s'agit, d'ailleurs, d'un cas typique de confrontation des « mondes », la rationalité industrielle propre à l'univers de l'entrepreneuriat entrant le plus souvent en contradiction radicale avec les

¹⁰⁸ « Ministère du Développement économique, de l'Innovation et de l'Exportation | Programme d'aide à l'entrepreneuriat. Le volet "Relève": arts et culture, Montréal » du Programme d'aide à l'entrepreneuriat favorise notamment, pour les artistes et les créateurs professionnels de la relève, l'amélioration des conditions d'exercice de leur profession et le virage entrepreneurial dans le domaine des arts et de la culture. » http://www.culturalamontreal.com/25/Le_financement.htm (consulté le 10 juin 2013)

valeurs prônées par les artistes et les catégories à l'aide desquels ils réfléchissent leur pratique de création.

Ce à quoi on est très très directement confronté, c'est à la transformation qui a cours maintenant dans le financement des arts et de la culture, et c'est une accentuation de cette pensée-là [de l'entrepreneuriat]. En ce moment les programmes de financement des arts s'effilochent. Tu ne peux pas t'imaginer partir un centre d'artistes présentement. La seule option, c'est d'être une entreprise d'économie sociale. (Q10)

Comme des artistes également directeurs de centres d'artistes autogérés l'ont souligné, les projets de développement de ces organismes doivent désormais passer par les structures réservées aux entreprises. Ce fut le cas de L'Écart, centre en art actuel de Rouyn-Noranda et du centre Bang! de Saguenay, au Québec.

Les actions concrètes qu'on veut évoquer par cette figure de l'entreprenant ne répondent pas aux caractéristiques de l'entrepreneuriat et il importait donc, pour éviter les confusions, de choisir un terme alternatif. Si le thème de l'artiste-entrepreneur est aujourd'hui fort répandu, comme le montrent les travaux de Pierre-Michel Menger, il semble qu'il s'agisse avant tout d'une métaphore : l'artiste, dans certains cas, agit *comme* un entrepreneur, sans en partager nécessairement les objectifs, les valeurs ou l'esprit – bref, l'*ethos*.

Je me suis laissé surprendre, dans le fil de l'enquête, par une majorité d'artistes rencontrés investis dans des projets « porteurs », structurants pour leur réseau, qui leur permettent d'améliorer sensiblement leurs conditions professionnelles et celles de leurs collègues. Que ce soit par l'implication directe au sein de leur centre d'artistes local (au Québec), ou en démarrant un atelier collectif, un projet de diffusion, un collectif *ad hoc* pour une exposition ou un projet de création, partout les initiatives fusent – et diffusent.

Les objectifs poursuivis par ce type d'actions concertées relèvent d'une volonté, toujours aussi centrale, de permettre une persistance de la pratique artistique professionnelle de l'art, en faisant progresser la carrière. La plupart de ces initiatives consistent en des projets de diffusion : l'exemple type est l'organisation autonome d'une exposition par un regroupement d'artistes qui, sans se considérer comme appartenant à un même « courant » ou « école », voient suffisamment de liens entre leurs démarches individuelles pour que leur présentation collective revête un intérêt artistique.

Souvent affinitaires avant tout, ces regroupements *ad hoc* permettent aux artistes d'augmenter les occasions de diffusion de leur travail. Les artistes désirent exposer leurs productions, non seulement parce que cela apporte reconnaissance et renommée – avec retombées financières ou autres –, mais aussi parce que, comme l'enquête le révèle, il s'agit pour eux de la destination préférable des œuvres, la façon dont elles prennent le plus largement leur sens en tant que production spécifique dans la société.

Pour un jeune artiste maintenant, c'est difficile, il n'y a plus beaucoup de place [dans les galeries]. Ce qu'ils font, principalement, c'est les concours. [...] Ou bien en créant dans des collectifs, ou bien montrant des choses eux-mêmes dans la rue, dans des espaces qu'ils s'approprient... (B8)

Autre exemple d'initiative entreprenante : la mise sur pied d'ateliers collectifs où seront offerts à tous ce qui est inaccessible à un artiste individuel : « [l'atelier collectif], ça m'a permis de travailler avec des équipements que je n'aurais jamais pu me payer toute seule » (Q15). Il s'agit généralement d'outils (presses pour la gravure, banc de scie, système d'aération, etc.), d'espace de stockage ou d'espace de production pour les grands formats. Ces organisations sont souvent, d'un point de vue administratif, assez complexes : il s'agit d'effectuer de grosses dépenses en commun, de gérer l'immobilisation de celles-ci, l'entretien des équipements, la sécurité de ceux-ci, etc. Parfois, ces organisations doivent passer par des opérations financières ou bureaucratiques laborieuses : incorporation, crédit bancaire, assurances, ententes de copropriété, contrats, dispositions juridiques particulières, etc. Elles se rapprochent en cela du fonctionnement d'une entreprise, à la différence notable que la rentabilité économique n'est que rarement considérée comme une donnée. Comme la plupart des investissements consentis par les artistes dans le cadre de leur pratique professionnelle, le profit attendu n'est pas d'abord d'ordre financier.

Certains artistes du corpus, deux pour être précise, entretiennent en parallèle à leur pratique de création, un véritable projet d'entreprise. Pour ceux-là, il s'agit d'un aménagement spécifique qu'on pourrait nommer emploi-abri-intégré. Les deux activités se partagent, dans ce cas, le même espace et les mêmes équipements. C'est la répartition étanche du temps de travail qui permet d'entretenir les deux états d'esprit différents nécessaires à l'accomplissement des deux types de production.

On est entre deux choses : d'un côté on a la pratique, on va dire, commerciale, donc on a les commandes et on a le projet de marque de vêtements [*maintenant lancée*]. Donc, on a une pratique dont le but c'est vraiment de gagner de l'argent. Et puis on a aussi, à côté, tout le côté plus punk, on va dire, dans lequel on travaille sur des projets alternatifs, les performances, les affiches... (B2)

Curieusement, ces artistes qui ont aussi une vie d'entrepreneurs sont les plus critiques à l'endroit de la vision entrepreneuriale de l'art (Q10, B2). Quotidiennement impliqués dans la confrontation des « mondes », ils ont une vision très critique du monde de l'art contemporain et de leurs collègues *jet-setters* : pour eux, ce sont ces artistes patentés qui agissent dans un esprit de *business*, en travaillant plus leur style « d'artiste » et leur image publique que leur production. On constate donc que, pour eux, si une même personne peut maintenir une entreprise de production d'objets « créatifs » (sur le modèle artisanal, le plus souvent) et une pratique de création artistique, les deux types d'activités demeurent, sur le plan des valeurs et des comportements associés, incompatibles.

7.3 L'équilibriste

L'incertitude semble une donnée constitutive des métiers de la création, comme l'a bien démontré Pierre-Michel Menger. Cette incertitude quant à la réussite de la carrière artistique peut se décomposer, selon l'auteur, entre les différentes étapes qui séparent la préconception d'une œuvre et sa réception finale.

L'incertitude quant au résultat pousse à demander de qui dépend la réussite de l'activité. La réponse est toujours énoncée en quatre points : la réussite dépend de l'artiste lui-même; elle dépend de l'environnement de son activité et des conditions (matérielles, juridiques, politiques) dans lesquelles son travail est entrepris; elle dépend de la qualité du travail de l'équipe qui s'affaire dans le projet échaudé pour créer une œuvre ou un spectacle; elle dépend de l'évaluation de ceux, pairs, professionnels, consommateurs profanes, qui reçoivent l'œuvre achevée. (Menger, 2009: 9)

Ainsi, alors que différents acteurs du monde de l'art collaborent, comme l'expliquait déjà Becker, à l'existence et à l'éventuel succès de l'œuvre – et donc de l'artiste, chacune des interactions avec ces différents intervenants est source d'incertitudes. Celles-ci placent les artistes dans une situation qui ressemble à celle du funambule : pour continuer d'évoluer sur le fil, il s'agit de garder l'équilibre, d'éviter la chute (la faillite financière, l'échec professionnel, etc.) et de résister à la peur (garder la confiance en sa capacité créative, entretenir le processus créatif, oser montrer son travail, etc.). Ces deux écueils, qui causent

l'abandon de bien des pratiques artistiques, se contournent et s'évitent à l'aide de stratégies diverses.

J'ai travaillé dans le milieu culturel, j'ai enseigné dans le secondaire durant quelques années, ça ne me convenait pas du tout. J'ai continué à animer des ateliers dans des lieux culturels... toujours de manière sporadique. J'ai une allocation de chômage et je remplace certaines journées d'allocation par mon travail. À la fois, il y a une histoire de confiance dans le travail plastique, mais il y a toujours une espèce d'insécurité par rapport à... ouf... à ça, quoi! (B14)

La plus sûre d'entre ces stratégies d'équilibriste, selon les artistes rencontrés, est le choix, l'assomption, d'une vie modeste et de la centralité de la pratique artistique : « On vit tranquillement, eh, on n'a pas de besoins! » (B4); « oui, je vis avec le strict minimum, mais je ne suis pas encore tanné » (Q3); « Par contre, il faut assumer. Une des clefs que je me suis données : assume tes choix » (Q13). Il s'agit alors de savoir sur quelle corde on s'avance, d'être conscient des conditions économiques les plus plausibles, de l'issue incertaine de l'activité créative. Aucun des artistes rencontrés n'envisage la fortune, et le bassin de l'enquête ne m'a pas permis de rencontrer de ces artistes très fortunés¹⁰⁹.

Néanmoins, le sentiment d'une vie sur la corde raide se dégage de plusieurs des entretiens de l'enquête. Pour la plupart des artistes rencontrés, il s'agit d'équilibrer en permanence la balance entre les deux dimensions de l'économie caractéristique d'une pratique artistique (*Une économie à deux dimensions : la production artistique et la vie quotidienne*, Chapitre 2).

Un vient contraindre l'autre : je prendrais effectivement plus de moyens pour l'ensemble de la vie et pour la production, mais... si je travaille à temps plein, je n'aurai plus le temps pour la production... (Q10)

Dans le contexte actuel du monde de l'art, où le développement de la carrière passe entre autres par la qualité technique des œuvres qui, elle, dépend des moyens de production, les ressources financières disponibles sont souvent directement réinjectées dans la pratique. Naturellement, il est impossible de savoir s'il s'agit, dans tous les cas, de choix de raison :

¹⁰⁹ Notons par ailleurs que, bien qu'ils représentent une infime minorité de la population artiste, ce sont souvent ces individus au succès économique vertigineux qui occupent l'espace médiatique. Par exemple et pour un aperçu de la situation de cette frange *jet-set* du monde de l'art, on peut consulter l'enquête journalistique de Sara Thornton. *Sept jours dans le monde de l'art* (Paris: Autrement, 2009). Beaucoup de liens sont à effectuer entre ce réseau et la strate sociale des super-riches : Jonathan V. Beaverstock, Philip Hubbard et John Rennie Short, « Getting away with it? Exposing the geographies of the super-rich », *Geoforum*, n° 35 (2004).

comme beaucoup d'artistes l'ont laissé entendre, leur pratique créative a également le visage d'une passion, susceptible d'inciter l'engagement de dépenses peu raisonnables, « luxueuses », comme des outils spécialisés ou un atelier spacieux. Quoi qu'il en soit des « véritables » raisons d'investir dans les moyens de production, sans doute diverses de toute façon, il n'en reste pas moins que la résultante demeure souvent la précarité.

En même temps, tu es toujours sur l'espèce de limite, tu n'as jamais de moments de sécurité, jamais. Il faut tout le temps que tu essaies, il ne faut pas, mais c'est plus fort que toi, d'être toujours un peu serré... Tout d'un coup, j'ai une galerie, mais je suis aussi pauvre qu'avant finalement. Parce que oui, c'est génial de vendre des affaires, mais mon loyer est cher, il a fallu que j'achète des outils, je suis en train de faire des formations... ce n'est pas tellement bon pour économiser de l'argent. (Q2)

8. LES ÉPREUVES D'UN PARCOURS ARTISTIQUE

8.1 Les « épreuves de grandeur » dans la carrière artistique

8.1.1 La notion d'épreuve dans les « économies de la grandeur »

Qu'est-ce qu'une épreuve? Pour le sens commun, il s'agit d'une « étape à franchir », parfois avec obstacle, qui met à l'épreuve, précisément, les compétences ou les talents. Les jeux, par exemple, sont une succession d'épreuves; la vie individuelle est ponctuée d'épreuves diverses¹¹⁰. Cependant, en tant que concept savant, la notion d'épreuve a reçu, dans la foulée du développement de la sociologie pragmatique française, une nouvelle complexité sémantique : pour les auteurs de *De la justification : les économies de la grandeur*, Luc Boltanski et Laurent Thévenot, il s'agit de souligner comment les multiples situations de la vie sociale et individuelle placent les personnes en situation d'éprouver leur *grandeur*. « La grandeur est la façon dont on exprime les autres, dont on les incarne, dont on les comprend

¹¹⁰ « L'image du palimpseste utilisée par Martucelli dans *Forgé par l'Épreuve* est également évocatrice pour asseoir l'idée que "les individus réinterprètent sans arrêt leur propre vie, et avec elle, le bilan de leur existence [...]", ce qui invite à considérer une "trajectoire de vie" comme une "expérience simultanée et contradictoire d'une pluralité d'épreuves" (Martucelli, 2006 : 414). » Rachel Brahy, Nicolas Marquis et Martin Wagener, « Une mise en discussion autour du livre Socio-analyse des raisons d'agir. Études sur la liberté du sujet et de l'acteur de Guy Bajoit », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 42, n° 1 (2011) [En ligne] <http://rsa.revues.org/662>.

ou encore dont on les représente (autant de modalités qui dépendent du monde considéré) (Boltanski et Thévenot, 1991: 167). » Dans le modèle développé par les auteurs, chacune de ces situations, de ces épreuves prend place dans un monde spécifique régi par un système complexe, fondé sur un « principe supérieur commun », une « échelle de grandeur », une forme spécifique de dignité humaine, et doté d'un répertoire de sujets, d'objets et de dispositifs¹¹¹. Chaque monde demeure en équilibre grâce à une économie de la grandeur qui lui est spécifique, où les avantages font contrepoids aux sacrifices.

Ces épreuves – de grandeur, de justice ou de vérité – mettent en jeu la capacité de chacun à évaluer la situation à l'aune d'une pensée complexe. On peut donc parler d'une sociologie qui reconnaît la compétence des acteurs à juger de leur propre situation, réalisée sur un terrain d'observation des pratiques, et dans une optique interprétative mais pragmatiste, puisque « l'épreuve de grandeur ne se réduit pas à un débat d'idées, *elle engage des personnes, avec leur corporéité, dans un monde de choses qui servent à l'appui*, en l'absence desquelles la dispute ne trouverait pas matière à s'arrêter dans une épreuve » (*Ibid.*, p. 166).

8.1.2 Le monde inspiré et le monde de l'opinion

Le modèle, malgré une certaine rigidité, peut participer à l'analyse qui m'occupe ici, particulièrement par la description que font les auteurs du monde « inspiré » et du monde de « l'opinion ». Le monde inspiré apparaît comme l'habitat naturel de l'artiste, celui dans lequel il navigue avec aisance.

Dans ce monde, où les êtres sont appréciés pour leur *singularité* et où le plus général est le plus *original*, les grands sont à la fois uniques et universels. [...] Ainsi, les artistes, qui incarnent aujourd'hui souvent la grandeur inspirée, sont grands parce qu'ils comprennent les autres dans la singularité d'un nom propre : Baudelaire, Cocteau, Einstein, Galilée, Mozart, Shakespeare, etc. (*Ibid.*, p. 201-202)

Dans le monde inspiré, les personnes sont en relation directe avec le supérieur commun (*Ibid.*, p. 193). Puisque la créativité, l'originalité et l'imagination y jouent un rôle prépondérant, le monde inspiré valorise la singularité en tant que révélatrice d'un universel,

¹¹¹ Il va sans dire qu'il s'agit ici d'une présentation partielle du modèle présenté dans *De la justification : les économies de la grandeur*. D'autres dimensions s'ajoutent à celles que j'ai retenues ici, afin de résumer la logique de la théorie.

et encourage une certaine forme de contestation des ordres établis à partir des référents éthiques personnels. L'intériorité de la personne devient ainsi le lieu où se manifeste la grandeur.

Ce monde, dans lequel les êtres doivent se tenir prêts à accueillir les changements d'état, au gré de l'inspiration, est peu stabilisé et faiblement équipé. Est écarté tout ce qui, dans d'autres mondes, soutient et équipe l'équivalence, comme les mesures, les règles, l'argent, la hiérarchie, les lois, etc. Étant donné son faible niveau d'équipement, ce monde tolère l'existence d'épreuves intérieures peu ou pas objectivables, ce qui met la grandeur inspirée à l'abri de l'opinion des autres – indifférente aux marques de mépris –, mais ce qui en fait aussi la fragilité. (*Ibid.*, p. 200)

La description du monde inspiré que proposent les auteurs de *...la justification* résonne remarquablement bien avec les catégories traditionnelles de l'idéologie artiste, particulièrement sur trois aspects spécifiques. Premièrement, les personnes y sont liées à un ordre de réalité supérieur, transcendant, d'où provient leur « inspiration », ce qui n'est pas sans rappeler le *topos* du don, du génie, une pierre angulaire de la légende de l'artiste : « [...] l'état de grand est un état spontané, c'est-à-dire indissociablement sincère et involontaire parce qu'il est un état intérieur que les êtres reçoivent du dehors » (*Ibid.*, p. 201).

En second lieu, la grandeur inspirée est tributaire d'un sacrifice : celui de la certitude qu'apporte, par exemple, une vie menée selon un plan stratégique, de carrière ou de développement personnel. Cette grandeur s'acquiert dans une attitude ouverte, créative, qui permet le surgissement de l'inspiration. Celui qui aspire à cette grandeur doit « tout abandonner pour se consacrer à sa vocation [...] Pourtant, ce n'est pas ce renoncement lui-même qui donne accès à la grandeur dont la venue n'est jamais prévisible, mais une "suite de singuliers hasards" » (*Ibid.*, p. 201), caractéristiques, en effet, des parcours professionnels des artistes.

L'accès à la grandeur inspirée réclame ainsi le sacrifice des formes de stabilisation et des appareils qui assurent, dans d'autres mondes, l'identité de la personne. Il faut « s'évader de l'habitude et de la routine », « accepter de prendre des *risques* », « rejeter les habitudes, les normes, les principes sacro-saints » et tout remettre en question en se libérant de « l'inertie du savoir ». (*Ibid.*, p. 202)

Finalement, le monde inspiré appelle un état d'esprit et une façon spécifique d'instituer les relations où priment l'affectivité, la créativité et l'originalité : « L'inspiré est disposé à se mettre en *état de recherche* [...] à rêver, à "imaginer", c'est-à-dire à "concevoir ce qui n'est

pas”, à *créer*, à favoriser des *rencontres*, à “faire naître des *questions*” » (*Ibid.*, p. 204). En relation conflictuelle avec la réalité des autres mondes, particulièrement les logiques rigides du monde industriel ou les considérations platement terre-à-terre du monde domestique, celui qui fonde sa vie dans la cité inspirée doit demeurer « pur » et prendre soin de maintenir ses choix de vie et ses pratiques en adéquation avec le principe supérieur.

Le retrait hors du rêve conduit à la chute. Les êtres à l'état de petit sont définis par référence au monde de l'opinion, en ce qu'ils recherchent la considération et attachent de l'« importance » à la « position sociale » et aux « signes extérieurs de réussite ». [...] ils sont *figés* dans la répétition de la *routine* (industrielle) ou de l'*habitude* (domestique), sans pouvoir s'en *évader*, et *bloqués* dans la reproduction du déjà connu. Les *connaissances* acquises par l'*éducation*, la routine scolaire ou l'habitude familiale, font ainsi obstacle à ce qui porte à la grandeur, l'*émerveillement* ou l'*enthousiasme*. La cité se défait lorsque la *tentation du retour sur terre* l'emporte sur l'*envol*. (*Ibid.*, p. 206)

Selon la théorie proposée par les auteurs de ...*la justification*, la réalité vécue n'est pas cloisonnée dans des mondes étanches. Au sein de l'expérience sociale d'un même milieu, d'une même personne, coexistent des mondes différents et des ajustements y sont constamment négociés, qui permettent à la personne de maintenir sa cohérence. Dans cette perspective, il importe de considérer que, même si le monde inspiré semble particulièrement bien ajusté à l'univers des artistes, en tant que groupe social (du reste pas très homogène), les personnes artistes elles-mêmes ne vivent pas chaque minute de leur vie dans une relation très absorbée avec le « principe supérieur ». D'ailleurs, il s'agit bien d'un modèle théorique, c'est-à-dire que le monde inspiré s'incarne avec souplesse dans la vie concrète : comme tout modèle théorique, il s'agit d'une grille d'approche pour mieux comprendre une réalité, et dans ce cas précis, appréhender les justifications de l'action avancées par les acteurs.

Il faut donc renoncer à associer les mondes à des groupes et ne les attacher qu'aux dispositifs d'objets qui qualifient les différentes situations dans lesquelles se déploient les activités des personnes lorsqu'elles mettent ces objets en valeur. Or, dans une société différenciée, chaque personne doit affronter quotidiennement des situations relevant de mondes distincts, savoir les reconnaître et se montrer capable de s'y ajuster. [...] L'artiste le plus inspiré ne peut se déterminer en toute situation selon l'inspiration du moment et il doit, pour ne pas être taxé de folie, se conduire, au bureau de poste, comme un usager ordinaire. (*Ibid.*, p. 266)

Ainsi, dans les univers artistiques où la reconnaissance et les dynamiques de réputation sont des données incontournables, le monde de l'opinion joue forcément un rôle important. Concurrent du monde de l'inspiration, puisque les valeurs dominantes du premier entrent en confrontation avec celles promues dans le second, le monde de l'opinion agit, dans le registre

des justifications énoncées par les acteurs des univers artistiques, sous une forme sous-jacente. Moins « légitimes », mais néanmoins présentes, les justifications qui recourent à cet ordre des valeurs seront rarement assumées publiquement : dans un univers où la singularité et l'originalité priment, il n'est pas de très bon ton de se laisser guider par l'opinion des autres... Pourtant, à une époque où les valeurs esthétiques qui permettent de juger la qualité des œuvres et des démarches artistiques sont éclatées et ouvertement diversifiées, il est tentant de se reposer sur l'opinion de la majorité lorsque vient le temps d'exprimer son avis. Mais ce n'est pas dans cette perspective que le monde de l'opinion agit le plus au sein des univers artistiques : quoi qu'en disent les principaux intéressés, les dynamiques de la reconnaissance et de la renommée fonctionnent, du moins en partie, à partir d'une valorisation de « l'opinion publique ». Comme dans tous les secteurs où ces dynamiques modifient les parcours des individus, chaque artiste est concerné par ce que les autres pensent de lui, même s'il cherche à l'oublier (monde inspiré), car sa grandeur est aussi déterminée dans cet ordre de réalité.

Dans le monde de l'opinion, les gens peuvent poser un ordre sur les êtres et s'accorder dans un monde juste en tenant compte uniquement de l'*opinion* des autres. C'est l'*opinion* qui fait équivalence et la grandeur de chacun dépend de l'*opinion* des autres : les réactions « de l'*opinion publique* conditionnent, dans une large mesure, le succès ». Les personnes sont pertinentes en tant qu'elles composent un *public* dont « l'*opinion* prévaut » [...] (*Ibid.*, p. 223)

En ce qui concerne les relations entre le grand public et la production actuelle en arts plastiques (cela vaut aussi, cependant, pour les autres disciplines artistiques), il apparaît clairement que c'est, entre autres, au monde de l'opinion que se rapporte la majorité des éléments qui caractérisent ces relations. L'état de « concurrence déloyale » dans lequel se retrouve l'art de pointe en regard du gigantisme de l'industrie culturelle et du divertissement est tributaire, en grande partie, du fait que l'opinion publique est plus souvent qu'autrement tournée vers cette dernière. Le volume d'opinions qui circulent autour des objets culturels en général se répartit fort inégalement entre les deux types de production, pour toutes sortes de raisons, dont, sans doute, la publicité. On peut ainsi expliquer la réticence du grand public à l'égard de l'art contemporain ou au financement public d'œuvres jugées « élitistes » selon l'argument démocratique, ou « qui ne rapportent rien » à la majorité des contribuables selon l'argument economiciste : « En effet, dans le monde de l'opinion, est évident ce qui est connu

et, à l'inverse, contestable ce qui est soit ignoré du plus grand nombre (*ésotérique*), soit indistinguable, et sans relief ¹¹² » (*Ibid.*, p. 230).

8.2 Les épreuves d'un parcours professionnel d'artiste

Tout parcours artistique est parsemé « d'épreuves », de celle, fondatrice, de concevoir des œuvres d'art reconnues comme telles, à celle, plus triviale, de maintenir sa vie tout en continuant de produire de telles œuvres. Ces épreuves prennent place, comme les épreuves de grandeur chez Boltanski et Thévenot, au milieu de tout un réseau de relations et de forces sociales qui participent à l'identification sociale du sujet en tant qu'artiste, au développement de sa carrière ou de son parcours et à la poursuite de ses activités de création.

Les épreuves dont il est question dans *De la justification* concernent le plus souvent des litiges où sont en jeu la grandeur des personnes, la vérité d'un jugement ou la justesse d'une action. Elles opposent des mondes aux logiques incompatibles. On peut trouver de nombreux exemples de ce type d'épreuves dans l'expérience professionnelle des artistes, par exemple dans les litiges qui les opposent à leurs marchands, à leur public ou à leurs collègues, dont les vues, sur ce qu'est l'art et ce qu'est un artiste honnête, diffèrent. De même, la contestation récurrente des processus d'attribution des marques de reconnaissance (candidatures, bourses, prix, etc.) met en jeu le sens critique des personnes et leurs capacités à mettre en perspective différents ordres de valeurs. Certains passages de l'enquête, particulièrement le compte-rendu des conflits opposant les différentes communautés coexistantes au sein des mondes de l'art, ont permis d'apporter un peu d'éclairage sur ce type d'opération critique.

Connaissant plusieurs mondes, les personnes ont la possibilité de contester la validité des épreuves auxquelles elles sont soumises, sans se borner à mettre en question la distribution des grandeurs. La connaissance de ces mondes permet de contester la validité de l'épreuve en

¹¹² On ne peut s'empêcher, sur cette question, de citer Charles Baudelaire, toujours d'actualité : « Nous avons entendu maintes fois de jeunes artistes se plaindre du bourgeois, et le représenter comme l'ennemi de toute chose grande et belle. — Il y a là une idée fausse qu'il est temps de relever. Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste-bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie; il les cache l'un à l'autre. Le bourgeois qui a peu de notions scientifiques va où le pousse la grande voix de l'artiste-bourgeois. — Si on supprimait celui-ci, l'épicier porterait E. Delacroix en triomphe » (*Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle*) Charles Baudelaire. *Oeuvres complètes* (Paris: NRF, 1961), p. 873.

montrant qu'elle est affectée par la présence d'êtres d'une autre nature ou parce que les objets du monde dont elle relève font défaut. (Boltanski et Thévenot, 1991: 270)

La volonté d'une sociologie de l'*ethos* telle que proposée ici est de penser la conjonction du moment éthique et du moment pratique de l'action. Le modèle des mondes et des cités, développé par Boltanski et Thévenot, bien qu'il semble aspirer à une finalité proche, s'avère une architecture conceptuelle complexe et cohérente qu'il devient périlleux d'utiliser en pièces détachées¹¹³. Dans cette perspective, s'attarder ici à la question des épreuves dans les termes des deux auteurs, c'est s'adjoindre un outil de compréhension supplémentaire dans la quête de l'*ethos*, sans toutefois assumer un cadre théorique complémentaire. Une approche intéressante consiste à éclairer l'épreuve par l'*ethos*, pour comprendre en quoi deux actions différentes, deux réactions distinctes devant la même épreuve, toutes deux répondant au même « monde » de référence, produisent des effets différents, mais signifient la même chose pour les deux actants : une façon juste d'agir.

Dans cette thèse, la notion d'épreuve revêt donc une signification plutôt humble, proche de sa définition de sens commun, jouant un rôle heuristique différent. La situation de l'épreuve elle-même ne m'étant pas accessible pour l'observation, il faut la repérer dans le discours : il s'agit d'épreuves *racontées*. Dans le cas des artistes en arts visuels, les épreuves ont tendance, comme on le verra dans quelques lignes, à concerner avant tout l'intériorité de la personne en cause, l'artiste lui-même, conformément à la description du « monde inspiré » proposée par les auteurs de *...la justification*. Il n'est donc pas si impertinent de procéder à partir des récits, ces épreuves étant, par définition, impossibles à observer, sauf quelques exceptions¹¹⁴.

Pour cette enquête, j'ai pris le parti de chercher l'*ethos* dans des récits, sollicités, de parcours professionnels et artistiques. Pour comprendre un parcours, il peut être utile de savoir à quelles occasions celui-ci peut cesser, et de quelles façons les épreuves doivent être

¹¹³ D'ailleurs, comme le lecteur informé l'aura réalisé, la question des « cités » a été ici mise de côté pour ne pas alourdir le propos.

¹¹⁴ Par exemple, les jurys d'attributions de bourses ou de prix *peuvent* faire l'objet d'une observation; la question est alors de savoir si cela est *possible* en regard des exigences de confidentialité, entre autres, de l'institution.

traversées pour permettre une poursuite et une « ascension » vers la grandeur, selon ce que cela veut dire pour celui qui le vit.

La brève présentation des épreuves de la carrière artistique, telle que proposée dans les pages qui suivent, peut se lire comme un complément interprétatif à la description générale des conditions de pratique des artistes professionnels des années 2010. Comme pour le reste des propositions analytiques tirées de l'enquête, elles concernent surtout le « professionnel intégré » et quelques « francs-tireurs », selon les catégories explicatives de Becker dans *Les Mondes de l'art*.

L'épreuve du renoncement

Après les premiers temps de la joie, libérante pour certain, d'avoir entrepris un parcours artistique, l'épreuve initiale d'une telle carrière est négative : il s'agit d'un renoncement qu'on doit avoir l'audace de faire soi-même. Concrètement, celui qui se lance dans la pratique artistique doit commencer par abandonner les alternatives de formations qu'il ne fera pas, la carrière à laquelle devait mener sa formation initiale, ou celle dans laquelle il était déjà engagé. À une époque où une absence du marché du travail légitime, visible dans le curriculum vitæ, s'avère une nuisance importante lors d'une recherche d'emploi subséquente, ces décisions sont, jusqu'à un certain point, sans retour; mais ce choix est primordial, comme l'a démontré l'enquête, pour développer une pratique artistique sérieuse. Il s'agit donc d'une épreuve avant tout intérieure, souvent accomplie comme une libération. Néanmoins, cela n'en fait pas moins une épreuve et un choix lourd de conséquences, que l'on doit ensuite défendre devant l'entourage immédiat, à plus ou moins grand renfort d'arguments, en fonction des dispositions dudit entourage à l'égard de l'art en général et de ses métiers en particulier.

L'épreuve de la première persistance

L'épreuve suivante, également très intérieure, constitue certainement le récif sur lequel échouent la majorité des carrières artistiques fraîchement entreprises. Il s'agit de la première persistance, c'est-à-dire celle qui suit immédiatement l'épreuve initiale, la fin de la formation ou la décision de « se lancer » complètement dans la pratique artistique. Cette épreuve peut

durer quelques semaines ou plusieurs années, et se traverse au jour le jour par une prise de décision constamment confirmée. Tout comme la précédente, c'est une épreuve dont les juges sont avant tout l'individu lui-même et son entourage rapproché. Cette épreuve est double : artistique et, généralement, économique¹¹⁵.

D'un point de vue artistique, plusieurs jeunes vivent la fin de leur formation comme un épuisement de l'énergie créative. Désormais seuls, éloignés du bouillonnement des ateliers collectifs de l'université, ils se retrouvent sans idées, sans motivation, sans raison de se lever le matin pour aller travailler : travailler à quoi? Sans la stimulation extérieure du contexte scolaire, des évaluations ponctuelles, des séminaires où l'on discute d'enjeux artistiques, de l'interaction avec les professeurs ou les autres étudiants, de la préparation d'événements comme les expositions d'étudiants, il peut être difficile d'entretenir la fameuse « inspiration ». Personne ne demande de comptes : c'est l'épreuve de l'autonomie dans la pratique. Pour ceux qui n'ont pas fait l'école d'art et qui ont pris une décision de se lancer, l'enjeu est sensiblement différent : c'est la confiance, alors, qui peut faire défaut.

Sur le plan économique, il faut bien sûr compter avec les nouveaux frais d'une pratique professionnelle de l'art (atelier, matériaux, etc.) et bien négocier la répartition du temps entre le travail créateur, un éventuel emploi-abri, la vie de famille, etc. Les premiers succès de reconnaissance par les pairs marquent la fin – et la réussite – de cette épreuve.

L'épreuve de la reconnaissance des pairs

La reconnaissance par les pairs survient par la suite en tant qu'épreuve d'entrée dans le monde de l'art. D'ailleurs, dans la législation québécoise sur le statut de l'artiste, il s'agit d'un critère fondamental et des plus utiles pour discriminer les professionnels des amateurs. La reconnaissance arrive par toutes sortes de canaux : une invitation à montrer son travail, seul ou en collectif, avec d'autres artistes eux-mêmes déjà reconnus; un événement de diffusion auto-organisé, mais qui jouit d'une bonne réception dans le milieu; une

¹¹⁵ Pour ceux qui bénéficient du support financier indéfectible de leur famille (ils sont très rares), l'enjeu est alors essentiellement artistique et d'autant plus lourd qu'ils doivent démontrer que la spéculation faite sur leur « talent » était un bon investissement. Aucun artiste rentier de ce type n'a été interviewé, mais quelques-uns ont été rencontrés au hasard de mes incursions dans l'univers social des artistes, particulièrement en Belgique.

participation à l'organisation d'un événement pour un lieu d'art reconnu (centre d'artistes autogéré, centre d'art); une candidature acceptée pour une résidence d'artiste.

Tout s'est joué sur une sculpture. Pendant trois ans de temps, je n'ai presque pas produit d'art, et ce que je produisais n'était pas super et n'avait pas la valeur... Une des raisons c'est que je n'avais pas les moyens de m'acheter des matériaux, et l'autre raison, c'est que je n'avais jamais de temps parce que je travaillais tout le temps pour les autres. J'ai envoyé un dossier une fois pour une exposition tout à fait banale, et j'ai proposé une sculpture qui a changé toute ma production. C'est à cause de cette sculpture-là que la galerie s'est intéressée à moi. (Q16)

Ce sont des *coups* qu'on peut faire; on fonctionne souvent avec des coups : une bonne installation, on vend une bonne sculpture... Quand on n'a pas quelques assistants, un bon atelier qui fait rouler les travaux, on est toujours sur des coups, des projets comme ça. Tout ça, ça appelle la « tchatte », il faut défendre, il faut vendre le projet. Et l'on vend mieux si l'on est plus cool, plus drôle... même si le travail n'est pas nécessairement plus, ou mieux, que quelqu'un d'autre. (B5)

L'épreuve de l'exposition solo

Parfois, cette première reconnaissance prend la forme d'une exposition solo dans un lieu prestigieux : une galerie en vue, un centre d'art, un centre d'artistes, voire parfois un musée. Dans ces (rares) cas, il y a fusion entre deux épreuves, car, quelle que soit la forme que prend la première reconnaissance par les pairs, l'exposition ou l'événement solo demeure incontournable pour avancer dans la carrière. Il s'agit en réalité de son véritable « décollage », car, tant que cet événement n'a pas eu lieu, l'artiste n'est pris au sérieux que partiellement¹¹⁶.

L'exposition solo est plus qu'un accrochage d'œuvres diverses mises ensemble pour l'occasion : il s'agit d'un *statement*, de l'affirmation d'une vision d'artiste. À partir de cet événement, l'artiste peut obtenir une bourse d'aide à la création à titre de professionnel ou être invité par un commissaire dans le cadre d'un événement important, etc. Les juges de l'épreuve, ici, sont membres du monde de l'art de proximité : artistes, institutionnels, commissaires, critiques d'art spécialisés. Les chroniqueurs culturels et le public en général ne sont pas du tout parties prenantes, ou alors de manière très marginale.

¹¹⁶ Il y a des exceptions : par exemple, les artistes de la performance présentent généralement leur travail lors de soirées où plusieurs performances sont programmées, et ce, tout au long de leur carrière. Le prestige de l'événement en question ou la présence de performeurs chevronnés parmi les propositions comptent alors pour beaucoup.

L'épreuve de la seconde persistance

Le développement de la carrière artistique étant caractérisé par une temporalité plutôt aléatoire, il peut arriver que la première exposition solo ne soit pas suivie d'un déferlement d'invitations. Quelques candidatures retenues, une entrée sur le marché de l'art, des succès ponctuels constituent la réalité de la majorité des artistes. Il y a donc, dans le répertoire des épreuves, une deuxième persistance : celle de l'artiste reconnu par ses pairs qui n'arrive toujours pas à vivre de son art ou à en faire son activité principale. Certains artistes verront leur carrière demeurer à ce stade pendant plusieurs années, sinon toute leur vie, et n'être pas moins heureuse et accomplie pour autant. Pour les autres, ce sont à certains « tremplins » qu'ils doivent le rebondissement de leur parcours : un galeriste hyperactif, un commissaire-propulseur ou un réseau de contacts touffu. La qualité du travail ou sa nature, à ce stade, ne semble pas avoir un grand impact, surtout dans un monde de l'art au sein duquel le critique, cette figure historique du jugement esthétique, est pratiquement et de plus en plus absente, et où la diversité des pratiques éclate¹¹⁷.

Il y a un manque de place pour exposer. Depuis [1995], exposer à Montréal c'est devenu un défi énorme, parce qu'il n'y a pas beaucoup plus de place qui se sont ouvertes. [...] Il y a beaucoup d'artistes qui font du bon travail, qui commencent leur carrière, et qui n'arrivent pas à avoir une place, et ce n'est pas parce que le travail est moins bon, c'est qu'il y a des choix qui se font. (Q5)

On peut persister très longtemps sans vivre de décollage. Il s'agit de nouveau d'une épreuve à la fois intérieure et économique. L'artiste doit alors parvenir à garder confiance dans la pertinence et la qualité de son travail, essayer les refus avec philosophie, profiter des occasions ponctuelles qui s'offrent à lui avec discernement et ne pas se précipiter.

C'est pour ça, aussi, que beaucoup, dans le milieu artistique, flanchent, parce que c'est très exigeant et ça ne fait pas de cadeaux, du tout du tout. La plupart des gens que j'ai connus en illustration ils ont à peu près tous arrêté. On était trente-trois à finir, il y en a une qui a continué, dans une maison d'édition pour enfants. Ils ont trouvé des boulots pour gagner leur vie, garçon de café, des machins comme ça. (B2)

¹¹⁷ Cet aspect semble distinguer l'époque actuelle de celle prévalant à la naissance de l'art moderne, que Harrison et Cynthia White ont identifiée comme époque d'instauration du système marchand-critique, dans lequel cette figure du critique joue un rôle primordial. Harrison et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle* (Paris: Flammarion, 1991).

Beaucoup croient maintenant que ça se fait en quelques années, et j'entends même des jeunes artistes dire : « si à quarante ans ça ne marche pas comme ça ou comme ça, j'arrête ». Ben, arrête tout de suite! Si c'est juste faire une spéculation pour arriver à un niveau, autant faire des études de médecine, ou se lancer dans... je ne sais pas moi, la politique! (B3)

C'est long, j'ai quand même trente-sept ans, et je suis jeune, j'arrive dans le milieu, je suis un bébé... Tout ça avant, c'était de la préparation, pour le fun, là, toute l'énergie de malade... Mais j'ai toujours eu un atelier. (Q2)

Ça prend du temps. Trouver de bonnes relations qui nous permettent de rayonner et de vendre des œuvres. Parce que ce n'est pas un travail que je peux faire moi-même. Il y a plein d'artistes qui ne veulent rien savoir de cet aspect-là. (Q1)

L'épreuve de la reconnaissance officielle : l'institution ou le marché

Entretemps, l'obtention d'une reconnaissance institutionnelle est une autre épreuve importante qui peut favoriser le développement de la carrière, sans être toutefois essentielle. Une bourse d'un organisme public agit en tant que support financier, mais également à titre de reconnaissance de la qualité du travail; une invitation dans un lieu institutionnel ou public agit comme une confirmation de sa pertinence.

Il y a une exposition qui commence pour nous, là, dans une institution à [Ville], et c'est une institution très importante, et c'est la première fois qu'on va pouvoir montrer autant de travaux en même temps, et que notre travail est contextualisé, internationalement, à ce niveau-là. Dix-huit travaux différents, des installations, des salles entières. Et en même temps, on montre chaque fois le travail d'un autre artiste mis en confrontation. C'est vrai que pour nous, là, c'est une expo importante. (B12)

Au Québec, si l'on considère les centres d'artistes membres du RCAAQ en tant qu'entités institutionnelles (et il y a un grand nombre de raisons permettant de le faire), la reconnaissance liée au fait d'exposer en centre d'artistes est presque essentielle à l'avancement du parcours artistique. Peu d'exceptions existent d'artistes parvenant à percer, y compris dans le circuit international, sans avoir exposé en centre d'artistes, certains de ces organismes étant plus prestigieux que d'autres.

Un prix ou une distinction remise par un organisme reconnu, sur concours, peut également constituer un tremplin formidable, particulièrement au niveau du marché : les collectionneurs hésiteront moins devant les œuvres d'un jeune artiste primé qui deviennent, dès lors, de bons investissements.

De la même manière, acquérir une visibilité sur le marché de l'art contemporain de pointe peut favoriser une entrée dans le réseau institutionnel : certaines galeries réputées agissent comme guides dans le flot des productions actuelles et peuvent contribuer au développement d'une carrière artistique, y compris vers le champ institutionnel.

Les institutions vont sur les foires. Dans l'histoire de l'art, pour y aller vraiment à la louche, on a eu une histoire des critiques d'art depuis les années 40 jusqu'aux années 60, plus ou moins, puis une histoire des curateurs, des années 60-70 aux années 90, et aujourd'hui on a vraiment une histoire des galeries, c'est vraiment les galeries qui font le marché aujourd'hui. [...] Et donc les institutions ne sont plus le moteur, c'est les galeries, c'est le contraire. (B5)

En Belgique, où le réseau des galeries de pointe est plus étendu qu'au Québec, la reconnaissance par le marché est presque incontournable pour la poursuite de la pratique artistique professionnelle. Sans l'affiliation éventuelle avec une galerie, l'artiste peut vendre par lui-même et construire son réseau de collectionneurs privés, mais cette démarche n'est pas aisée et économiquement très risquée. Certains préfèrent néanmoins cette alternative qui leur donne un sentiment de liberté qui serait, dans leur perspective, mis à mal par une collaboration avec une galerie, alors perçue comme une dépendance.

L'épreuve du temps

C'est sans doute l'épreuve la plus incertaine, la plus indépendante du contrôle de l'artiste. L'âge est souvent un gage d'expérience, de compétence et de lucidité, mais il s'agit aussi de conserver une place dans un univers où les nouveaux arrivants affluent, où les nouvelles technologies se développent de plus en plus vite, où le réseau continue d'encourager les carrières naissantes, sans soutenir adéquatement les artistes parvenus au-delà de la catégorie « relève » ou « jeunes ».

À ce stade du parcours, la position dans le marché peut faire une différence majeure sur les conditions de vie. Certains artistes, entretenant d'excellentes relations avec les institutions culturelles, bénéficieront systématiquement ou presque des financements publics : il ne s'agit pas de cas marginaux¹¹⁸.

¹¹⁸ Toutes les informations concernant les subventions aux artistes sont du domaine public, quiconque peut y repérer aisément le nom de certains artistes qui y reviennent constamment. Il faut ajouter, cependant, que, d'une part, cela peut être considéré comme normal, voire souhaitable de plusieurs points de vue et que, d'autre part, le domaine des arts visuels n'est pas le seul domaine où ce

Quant à la pratique de création, sa persistance demeure un défi et il s'agit bien là d'une épreuve. En effet, l'arrêt de la production ou sa chute dans la routine esthétique conduit, cela va de soi, à une diminution importante de la reconnaissance bien que, dans le meilleur des cas, l'artiste peut « surfer » sur ses succès passés. Ainsi, l'énergie créatrice peut se tarir ou changer de forme, tout comme la renommée dans le monde de l'art peut s'affadir avec le temps ou s'enflammer jusqu'au circuit international. Ces deux dimensions doivent, comme on l'a vu, faire l'objet d'un travail vigilant de la part de l'artiste. Comme le souligne Léon Bernier et Isabelle Perrault dans *L'artiste et l'œuvre à faire* :

En effet, le problème crucial pour l'artiste, c'est celui de la persistance. Pour ne pas se répéter tout en misant avec justesse sur son expérience [...] il lui faut assumer la situation de risque inhérente à la pratique de l'art qui permet, se délestant des résidus, de pousser toujours plus loin une démarche à laquelle, ainsi, on demeure fidèle. (Bernier et Perrault, 1985: 40)

Bien sûr, ces épreuves ne concernent pas tous les artistes. Certains demeureront, comme l'identifie Becker, des « artistes naïfs », ne cherchant ni la reconnaissance ni leur place dans un univers dont ils ne connaissent pas vraiment les mécanismes. Au contraire, certains « professionnels intégrés » deviennent très rapidement des vedettes du monde de l'art contemporain international, propulsés alors de telle façon que les étapes se succèdent à une grande vitesse, ce qui ne garantit pas pour autant la stabilité de la carrière. Les artistes rencontrés pour cette enquête se situent plutôt entre ces deux cas de figure.

9. LES VALEURS QUI AGISSENT DANS L'ETHOS ARTISTE D'AUJOURD'HUI

À la lumière des entretiens et des analyses qui précèdent, on peut constater la récurrence et la prévalence d'un certain nombre d'attitudes valorisées, de valeurs à l'œuvre dans les *ethos* artistes. Celles qui seront discutées ici ressortent particulièrement des entretiens, mais en ce domaine, les particularités individuelles demeurent irréductibles à toute prétention de généralisation. L'analyse proposée s'est laissée guider, en adéquation avec les exigences de la théorisation ancrée, par les données et les discours issus du terrain d'enquête. La notion de

phénomène de concentration est visible. D'ailleurs, le secteur culturel n'est évidemment jamais le seul à recevoir des subventions et les mécanismes semblent les mêmes que l'on observe ce secteur, celui des services sociaux ou du sport professionnel, par exemple.

valeur sera ainsi préférée à celle de *grandeur*, même si cette dernière est privilégiée par la sociologie pragmatique française dont s'inspire l'orientation méthodologique de cette thèse. S'il est sans doute possible de transposer ces valeurs dans l'étude des grandeurs, en tant que référents centraux de la grandeur caractéristique des mondes artistiques, l'objet spécifique de cette enquête, l'*ethos* artiste, et son terrain d'entretiens personnalisés, recommandent de demeurer à l'échelle des individus.

En effet, pour Luc Boltanski et Laurent Thévenot, auteurs de *...la justification*, les grandeurs et les principes qui les fondent concernent des *situations*, sont « stockées dans des situations¹¹⁹ », de telle façon que les individus confrontent, selon les circonstances de leurs vies, plusieurs ordres de grandeur différents, parfois même simultanément. Les valeurs dont il sera question ici semblent plutôt rattachées aux individus eux-mêmes et servent de référents éthiques à leurs actions, de manière relativement stable malgré la diversité des situations. Comme l'a illustré la présentation, dans les pages qui précèdent, des épreuves d'un parcours d'artiste, l'objet de cette thèse concerne avant tout la relation des individus avec leur propre pratique, même si cela implique naturellement plusieurs intervenants externes qui ne partagent pas toujours les mêmes valeurs.

Les épreuves de justice, ou de justesse, mettent en présence plusieurs êtres différents, des objets et des personnes, et des grandeurs concurrentes. Ces épreuves et ces situations adviennent quotidiennement dans la vie professionnelle des artistes, où la grandeur artistique se confronte à d'autres grandeurs, par exemple dans leurs rapports avec les instances publiques (grandeur civique), avec la famille (grandeur domestique) ou le marché (grandeur marchande). Pour traiter rigoureusement de ces situations de mise à l'épreuve des grandeurs, il faudrait prendre le temps de définir également la grandeur artistique en tant que principe supérieur commun, ce qui ne constitue pas l'ambition de cette thèse. Conservons à la notion de grandeur sa dimension collective, générale et situationnelle. À la différence, cette enquête sur l'*ethos* situe la question des valeurs à l'échelle de l'individu, interrogeant les ordres de

¹¹⁹ « On va donc considérer que ces grandeurs sont inscrites, stockées dans des situations, et qu'elles le sont précisément par l'intermédiaire des objets. » Cécile Blondeau et Jean-Christophe Sevin. 2004. « Entretien avec Luc Boltanski, une sociologie toujours mise à l'épreuve ». *ethnographiques.org*, no 5, avril 2004 [en ligne]. (<http://www.ethnographiques.org/2004/Blondeau,Sevin>)

valeurs qui permettent à une personne de juger la justesse de ses actions et décisions, indépendamment des mondes et des grandeurs impliqués dans les situations passagères. Un artiste accomplit constamment des opérations de justification dans le processus de création et de diffusion des œuvres, mais également dans son rapport avec ces objets eux-mêmes, et ces moments le confrontent à ses propres référents intimes, éthiques et moraux, à ses valeurs : ce moment est celui de l'*ethos*.

J'ai choisi ici de concentrer l'analyse autour de thématiques qui permettent de relier l'expérience des artistes d'aujourd'hui à l'horizon historique des valeurs traditionnellement attribuées à l'artiste, souvent par le détour de l'idéologie artiste¹²⁰.

9.1 Le savoir-faire

Pour l'artiste en arts visuels d'aujourd'hui, la question du savoir-faire est traversée d'ambiguïtés. Historiquement, l'émancipation de l'artiste a passé par sa distinction d'avec l'artisan, spécialiste du savoir-faire. Cette distinction semble aujourd'hui de plus en plus mise à l'épreuve. D'une part, le développement général de la pensée sur l'art valorise plus que jamais l'interdisciplinarité, y compris entre « artistes » et « artisans », appellations qu'il devient alors pertinent d'encadrer de guillemets. D'autre part, le développement même des pratiques artisanales les rend de plus en plus « créatives », portées par des recherches esthétiques et plastiques, conscientes de leur histoire, de leurs traditions, mais également de leurs possibilités d'innovations.

Le fameux conflit artiste-artisan, souvent ça porte sur une technique, mais ce n'est pas la technique qui compte, c'est le propos! J'ai des amis qui sont céramistes et qui ont une démarche artistique et d'autres qui sont des artisans honorables, mais qui n'ont pas une démarche... le terme est con, mais, une démarche transcendante, quoi, une démarche vraiment de réflexion plus complexe sur le but de ce qu'ils font. (B2)

À vrai dire, aujourd'hui, la différence entre les artistes et les artisans n'en est plus une de degré d'intellectualisation du médium, mais tient plutôt à l'organisation du travail et aux

¹²⁰ Toutefois, il va sans dire que je n'ai rencontré personnellement aucun artiste du XIX^e siècle : ce que je peux connaître des valeurs des artistes de cette époque ne m'est accessible qu'au travers du filtre trouble et réfractant de l'histoire de l'art. Je laisserai au lecteur le loisir de tirer lui-même les conclusions qui s'imposeront à lui sur l'évolution historique de l'*ethos* artiste, en gardant à l'esprit que les généralisations sont, en ce domaine, difficiles et délicates.

réseaux de diffusion/distribution. Si l'on veut s'attarder aux productions elles-mêmes, il reste que, à la différence de la plupart des artistes, l'artisan s'affaire sur un grand nombre de productions commercialisables à prix démocratiques (des sacs, des tasses, des théières, des bijoux, etc.), afin d'atteindre un chiffre d'affaires respectable par des économies d'échelle et une production sérielle; mais cet aspect des choses n'a d'importance réelle que d'un point de vue sociographique. Par ailleurs, l'objet artisanal a généralement une fin utilitaire. Il est donc soumis à l'usure, ce qui le différencie, comme le suggère Hannah Arendt, de l'œuvre d'art dont la finalité manifeste est la contemplation¹²¹.

De multiples brèches ont toujours rendu perméables ces clôtures fragiles entre art et artisanat. En témoignent encore aujourd'hui les nombreux concours d'artisanat régionaux où les plus belles pièces, uniques pour l'occasion, viennent rivaliser de créativité et de virtuosité sous l'œil attentif d'un jury qui n'a rien à envier, en matière de compétence et d'exigence, à ceux du monde de l'art de pointe.

Dans les pratiques artistiques observées, la valorisation du savoir-faire est définitivement un incontournable. Quelques artistes rencontrés n'hésitent pas à parler d'eux-mêmes en utilisant le mot « artisan », évoquant tantôt un rapport étroit et fasciné avec la matière, tantôt une façon de travailler systématique, ou encore un processus de création qui laisse beaucoup de place à l'expérimentation, à la recherche intensive des possibilités inédites des matériaux : « Moi, je suis une artisane, j'aime la matière, j'aime manipuler les choses, j'aime... et je faisais de la chambre noire comme on fait de la peinture » (Q15).

Cette valeur du savoir-faire s'incarne dans plusieurs comportements récurrents repérés au cours de l'enquête. Déjà, en amont de l'œuvre, le rapport à l'atelier est un indicateur de cette volonté de faire les choses avec le souci du savoir-faire : son utilisation est intensive, organisée. Beaucoup d'énergie est investie dans son aménagement, avec l'objectif d'un travail efficace, fonctionnel et agréable, voire ergonomique. Lieu d'imagination et espace

¹²¹ « Si la choséité de toutes les choses dont nous nous entourons réside dans le fait qu'elles ont une forme à travers laquelle elles apparaissent, seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but, l'apparaître. » Hannah Arendt. *La crise de la culture* (Paris: Gallimard, 1972), p. 269.

limite entre le physique et le psychique, l'atelier n'en demeure pas moins un *atelier*, c'est-à-dire un lieu de *production* qui se doit de répondre aux exigences de celles-ci.

La volonté affirmée par plusieurs de travailler avec des outils et des matériaux de qualité s'inscrit dans le même esprit : une bonne œuvre est *aussi* une question de qualité matérielle, comme cela a été souligné dans le rapport d'enquête (Chapitre 2). Il s'agit d'ouvrir les possibilités pour une diffusion dans un circuit haut de gamme, mais également d'une façon de s'affirmer comme professionnel par le biais du travail visible.

Néanmoins, dans l'histoire de l'art récente, le savoir-faire n'a pas toujours eu bonne presse : une « peinture bien faite », ce n'est pas nécessairement un compliment, dans la mesure où cela peut vouloir signifier un manque d'imagination ou une attitude conformiste, parfois même un soupçon d'amateurisme. En ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, la notion de savoir-faire révèle toute sa complexité et son ambiguïté : la qualité des matériaux et de la réalisation n'est pas toujours facile à juger. L'objectif esthétique de l'œuvre doit rester, apparemment, ce qui détermine *où se situe* l'exigence du savoir-faire. Une erreur de proportion dans la sculpture d'un artiste décoratif ne sera pas interprétée comme un salutaire effort de créativité : si le but était de bien représenter un beau cheval ou une belle fille, une patte trop courte ou un œil trop haut trahit un manque flagrant de savoir-faire et un certain amateurisme. Par contre, un peintre touristique sera critiqué par un peintre de recherche pour son « excès » de savoir-faire : un beau paysage bien dessiné n'est pas, aux yeux du deuxième, intéressant d'un point de vue artistique. Le savoir-faire de l'artiste professionnel en art de recherche n'est donc pas seulement technique et esthétique, il est aussi intellectuel.

9.2 L'autonomie et la liberté

L'histoire de l'art moderne s'est construite en parallèle d'une recherche effrénée d'autonomisation, de l'art et de l'œuvre à l'égard des dictats du style académique, mais également de l'artiste à l'égard du conformisme social, bourgeois et tout juste précapitaliste

caractéristique de la modernité¹²². Si l'argumentaire romantique du temps de Baudelaire n'a plus vraiment de prise sur les artistes d'aujourd'hui qui évoluent dans un monde bien différent, il en va de même des éclats discursifs des avant-gardes ou des grandes chapelles esthétiques du XX^e siècle, auxquelles ils ne s'identifient plus avec passion, mais plutôt avec mesure et nuances, souvent avec des effets de syncrétismes surprenants. Ceci dit, les persistances sont indéniables, particulièrement visibles par cet attachement à l'*autonomie*. Il se réalise sur au moins deux dimensions : morale, d'une part, et pratique, d'autre part.

Chez les artistes rencontrés, et il n'y pas d'exception dans le corpus, plusieurs interventions lors de la conversation révèlent une autonomie revendiquée et un sens de la liberté individuelle fort développé. Que ce soit dans leur rapport au marché de l'art, dans la relation à un galeriste, à l'égard des sources de financement diverses ou des dynamiques de reconnaissance par les pairs, chaque artiste dispose d'un code de conduite personnel plus ou moins souple, plus ou moins radical, mais instauré sur la base de sa conception de l'autonomie artistique. Pas de concession sur sa propre recherche artistique, ses expérimentations comme ses récurrences; la qualité de l'œuvre et son authenticité dépendent du degré d'autonomie avec lequel elles ont été réalisées – ce qui peut être relatif : il s'agit toujours de la perception de l'artiste lui-même, et chacun a son point de résistance à la concession. C'est la raison pour laquelle les artistes rentiers de l'État risquent la déconsidération : non pas qu'il leur manque la pauvreté de l'artiste maudit et qu'ils sont moins méritants, mais parce qu'ils sont affiliés à une institution, qui ne s'immisce pas nécessairement dans la création, mais qui le peut facilement par le biais d'exigences indépendantes de la volonté propre de l'artiste.

L'autonomie est également instituée en régime de vie : maître de leur organisation dans l'atelier, à l'affût des possibilités de contrôler leur temps (par rapport aux emplois-abris, à la vie de famille, etc.), scrupuleux au sujet de ce que l'on dit sur leur travail, ils préservent une marge d'autonomie maximale quant à l'exercice de leur activité créatrice. La contrainte n'est pas nécessairement un problème, mais il y a alors adaptation pour que l'intégrité du

¹²² L'étude de la constitution du champ artistique comme domaine autonome de pratique et, plus généralement de l'autonomisation de l'artiste comme individu subjectif a été menée de façon fort convaincante par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*.

processus de création soit maintenue, des détails techniques et matériels jusqu'aux enjeux de réputation, par exemple.

Dans le discours des artistes rencontrés, l'autonomie est souvent synonyme de liberté, sans jamais qu'il ne s'agisse d'oisiveté. La liberté de l'artiste est, pour ceux qui en parlent, le plus grand avantage de leur « choix de carrière ». Malgré les contraintes qu'entraîne paradoxalement cette liberté, particulièrement en matière de ressources économiques (voir le paragraphe *L'équilibriste*), il s'agit pour plusieurs d'une raison fondamentale pour poursuivre dans la voie d'une pratique artistique professionnelle¹²³. Cette liberté permet un style de vie considéré comme une précieuse richesse : activités peu routinières, pas de comptes à rendre à un supérieur, possibilité d'un horaire de travail souple, etc. Elle permet également, dans la nature même de l'activité principale, l'exercice quotidien de la créativité, la mise à l'épreuve de l'imagination, la recherche, l'expérimentation, etc.

Je ne me vois pas avoir un poste dans une université ou une école fixe, parce que j'ai horreur de la répétition. Pareil pour les ateliers [offert au grand public, comme des cours], j'aime bien avoir les gens en immersion, trois semaines un mois, et après, on repart. (B11)

Cependant, dans le cas de deux artistes rencontrés, l'angoisse générée par les conditions de vie précaires et l'obligation constante de rechercher des ressources financières compromet le sentiment de liberté que devrait leur apporter, selon leur point de vue, la pratique de l'art. Leur désir d'autonomie entraîne alors, de manière en apparence contradictoire, une remise en question profonde de la poursuite de leur pratique artistique à un niveau professionnel : ils sont sur le point de cesser, non pas de faire de l'art, mais de le faire à titre professionnel, tout en étant conscient que leur retrait momentané conduira de façon presque certaine à leur disparition du monde de l'art.

Elle donne quoi, notre liberté, si je n'ai pas la capacité de redonner de l'air au futur? Socialement, elle nous donne quoi? Est-ce qu'on fait juste produire un service culturel, une forme de divertissement? C'est correct, mais dans ce cas-là, il faudrait nous payer

¹²³ C'est également une des observations tirées de l'enquête de Françoise Liot, dont je ne partage pourtant pas l'analyse en termes d'idéologie : « Pour les plus jeunes, l'insécurité financière, le flou du statut et la quasi-illégalité dans laquelle s'exerce la profession sont souvent perçus comme des composantes d'un métier marginal et "le prix à payer" pour un travail non routinier et épanouissant. En ce sens, l'idéologie de la liberté créatrice compense toutes les formes de précarité du statut. » Françoise Liot. *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création* (Paris: L'Harmattan, 2004), p. 42.

correctement... Si c'est ça, on va demander de vrais salaires! [...] Il faut se retrouver des bases souveraines, d'indépendance. (Q12)

Pour certains artistes, dont celui qui vient d'être cité, l'autonomie, la « souveraineté » de la position sociale de l'artiste, une certaine liberté privilégiée, doit devenir le tremplin d'une mission particulière : l'art devient alors le moyen, ou plutôt l'occasion, car il est aussi sa propre fin, d'une rencontre, d'une réflexion, d'une « aération ». Il s'agit d'un enjeu éthique, au sens fort du terme, comme l'exprime également Q10 : « je ne fais pas ça juste parce que ça me fait plaisir, c'est aussi l'idée de participer à [la société], ce n'est pas un loisir, ce n'est pas un hobby » (Q10).

Certains choix d'une carrière artistique sont difficiles à comprendre sans la reconnaissance pleine et entière de ce principe d'autonomie agissant au cœur de l'action : abandonner un galeriste (B3, B7, Q5) ou un projet professionnel complémentaire et payant (Q16), décliner des propositions de diffusion (Q2, B14), laisser passer des occasions de financement (Q2, B10), ou, plus généralement, poursuivre un parcours artistique qui, selon toute probabilité, ne sera pas professionnellement couronné de succès dans le monde de l'art (B14, B6, Q10).

L'attachement au principe d'autonomie constitue donc une constante primordiale de la rationalité particulière de l'*ethos* artiste et il s'agit certainement d'un élément qui permet de tracer une continuité entre les artistes des époques passées et ceux d'aujourd'hui. Dans un célèbre essai sur l'atelier de Rembrandt, l'historienne d'art Svetlana Alpers met en évidence la difficulté d'aborder la question, parallèle à celle de l'autonomie, de la singularité artistique :

It has often been said that the Renaissance had a different notion of art and of the artist than we ourselves inherited from the nineteenth century - imitation of tradition, emulation rather than originality, characterized their practice. This is the historical rationale behind the art historical agenda to «find the sources», and source-hunting is often accompanied by cautionary words against making anachronistic claims for originality or new inventions. Rembrandt relates to artistic tradition neither in the name of imitation, nor of originality, but in the name of self-possession. We have need for a third term; perhaps *property* will do. Rembrandt registers an uneasiness about taking up an inheritance because he wants assets that he can call his own. (Alpers, 1988: 119)

Ainsi, la valeur accordée à la recherche d'autonomie et de liberté peut être pertinemment considérée comme une construction historique, sociale, perpétuée dans les communautés

d'artistes à l'occasion d'échanges au cours desquels sont discutés et évalués les choix des uns et des autres.

J'aimerais ça trouver un chemin pour ne pas être dépendant de cette province-là (Québec). C'est merveilleux les 1 %, c'est merveilleux les bourses, et on est choyé par rapport au reste du Canada, mais on sait qu'on est en vase clos et que c'est un jeu dangereux. J'aimerais ça avoir l'indépendance de ne pas faire de demandes de bourse, de 1 %. C'est l'espoir que j'aurais pour mon travail : tu travailles pendant dix ans et là, tout le monde veut ton travail, ça, c'est le rêve. Moi, j'en ai en tête des projets d'art public, mais je n'ai pas l'intention de leur mettre un ballon sur le nez [pour les rendre plus consensuels]! (Q16)

9.3 Le désintéressement

C'est un tort, je crois, peut-être que ça vient du fait que je n'ai pas été très éduqué à l'école, tout ça : quand quelqu'un me dit qu'il aime bien ce que je fais, je me dis, « super, on va prendre une bière », et je ne lui dis pas « super, tu achètes quelque chose! » (rires) Il faudrait, maintenant...! (B5)

Les essais innombrables sur l'idéal artistique rencontrent toujours, à un certain moment, le motif du désintéressement : l'artiste serait celui qui, complètement consacré à son art, est prêt à tous les sacrifices et, surtout, ne cède pas à la tentation de le corrompre en convertissant sa valeur symbolique en valeur monétaire par l'échange marchand. Le désintéressement par rapport au profit pécuniaire revêt aujourd'hui une apparence paradoxale : faire survivre une pratique artistique de manière désintéressée dans l'organisation sociale et économique actuelle exige une conscience économique développée et une capacité à prendre des décisions pragmatiques.

Avec l'émergence de l'art pour l'art, et/ou de l'artiste vocationnel, l'hypothèse selon laquelle les artistes renonceraient d'eux-mêmes à obtenir des rémunérations comparables aux autres acteurs économiques est bien ancrée. De Rousseau : « Écrire pour avoir du pain eut bientôt étouffé mon génie et tué mon talent » [Heinich, 2005 : 76], à Flaubert : « Mais quant à gagner de l'argent, non, non, et à en gagner avec ma plume, jamais, jamais... J'écris pour moi seul... je n'ai rien en vue quand je fais quelque chose, que la réalisation de l'idée, et il me semble que mon oeuvre perdrait tout son sens à être publiée » [Ibid. : 77], cette vision commence à s'ancrer. Bien qu'elle soit souvent présentée comme conséquence directe du passage d'un artisan ou d'un artiste professionnel à un artiste vocationnel, il nous semble en fait qu'elle peut tout aussi bien s'expliquer par la difficulté des artistes à trouver des marchés, quel que soit le mode de formation de l'artiste. (Greffé, 2007: 91)

Parmi les parcours artistiques sondés par cette enquête, l'exigence économique est souvent déportée à l'extérieur de la pratique de création puisque, comme le suggère Xavier Greffe, celle-ci ne parvient pas à s'autofinancer par un marché. Comme Flaubert, les artistes préfèrent de ne pas subordonner leur création à l'exigence du profit, dans le but de préserver

leur autonomie : l'association entre l'œuvre d'art et l'échange marchand demeure ainsi un enjeu. Pour les artistes d'aujourd'hui, il ne s'agit pas d'une question neutre ou sans importance, car le désintéressement, en tant qu'autre visage de l'autonomie, est la condition d'une création sans compromis. L'action désintéressée s'oriente entièrement vers l'œuvre, dont « l'authenticité » agit comme finalité éthique : une autre facette de l'*ethos* artiste.

Dans ces conditions, l'emploi-abri peut se comprendre non seulement comme une nécessité économique découlant des faibles revenus tirés de la pratique, mais également comme une *stratégie éthique*. L'idéal de « ne faire que ça » exprimé par plusieurs artistes (voire tous ceux que j'ai rencontrés qui n'ont pas encore eu cette chance) n'est pas inconditionnel : ne faire que ça, ce n'est pas ne faire que de la peinture, c'est ne faire que *sa* peinture. D'où l'incompréhension de plusieurs membres de l'entourage des artistes devant leur ambivalence à l'égard de contrats payants, mais non valorisants, particulièrement ceux mettant à profit leurs compétences artistiques, notamment la décoration intérieure (des murales dans des restaurants, par exemple). Si les autres ont l'impression que, dans le cadre de ce type d'emploi, l'artiste se réalise (« Tu fais ce que tu aimes, non? »), ce n'est pas tout à fait le cas. Dans le monde littéraire, on comprend mieux la différence lorsqu'un écrivain, par exemple, doit faire des articles de faits divers pour un journal de seconde zone afin de payer son loyer.

Au début de l'enquête, j'ai été tentée de comprendre ce phénomène comme une façon de rejouer la carte du génie inspiré, sur le thème : « dès que je prends un crayon, je fais de l'art, car l'art, c'est moi, et il n'est pas question que je contamine mon art avec une commande, etc. ». Mais, à y regarder de plus près et en considérant les conversations recueillies dans leur ensemble, cette interprétation serait un malentendu, du moins en partie : le thème du désintéressement s'avère une meilleure piste d'interprétation, qui ouvre celle de l'éthique dans laquelle, si une rémunération doit être recherchée, elle ne doit pas l'être *par le biais* de la création artistique. Cela n'empêche pas, bien sûr, qu'elle soit recherchée par ailleurs : les artistes ne se contentent pas nécessairement de la pauvreté et aucun des artistes rencontrés n'a endossé le stéréotype voulant que l'artiste pauvre soit plus « vrai » ou plus « artiste » que celui dont le portefeuille est garni. Ainsi, d'après les entretiens, la rationalité spécifique à l'*ethos* artiste actuel ne place pas la question de l'authenticité et du *starving artist*, comme le disent les Anglo-saxons, sur l'échelle du mérite, mais plutôt sur celle du désintéressement.

Je regarde mon travail : il n'y a rien de transcendant, comment dire, rien d'exceptionnel à mon travail, mais... malgré le fait que ça ressemble presque à de l'art populaire, je ne fais pas de compromis. Si tel type de chose se vendait trop, je ne leur en fais pas douze, je change. Dans ce sens-là, je suis quelqu'un qui ne fait pas beaucoup de compromis, mais je change très lentement aussi, je suis comme ça. Si j'étais plus commercial, ou plus consensuel comme tu disais, j'aurais fait des choses plus commerciales, en série, j'aurais pu en faire vingt, à quatre ou cinq milles dollars chaque. Je n'ai jamais fait ça, c'est un autre problème dans la tête. Des fois, je pourrais engager du monde! Il y en a en masse des artistes qui font ça. (Q16)

Toutefois, et ce point est fondamental, ce désintéressement concerne le moment de la création, et non pas l'opération marchande à laquelle peut conduire la diffusion de l'œuvre : il s'agit de deux moments différents, et les choix qui les constituent relèvent d'un ordre de valeurs distinct.

Même si l'art vidéo, ce n'est quand même pas nouveau, c'est pas encore un truc qui se vend... et ça a perdu en plus, sur les foires, le dessin a pris une ampleur énorme. Je me remets un peu au dessin pour ça, je ne m'en cache pas, parce que je me dis, si je trouve quelque chose dans mes dessins comme une sorte de représentation de mes installations, de mes performances, et que ça peut être investi par quelqu'un, pourquoi pas. Mais produire pour vendre, ça ne marche pas, je l'ai fait! (rires) Ça ne marche pas. C'est comme si tu essaies de faire des p'tits pains pour que ça se vende... Et puis on n'a rien vendu du tout. (B11)

En effet, le fait de vendre les fruits de la création, les œuvres elles-mêmes, pour en tirer un profit, constitue une question différente. Si la finalité de l'action, lors de la création de l'œuvre, n'est pas l'argent¹²⁴, il n'y a pas de problème à ce qu'un individu se procure l'œuvre en échange d'argent, puisqu'il s'agit là, pour les artistes rencontrés – et presque à l'unanimité – d'une destination tout à fait souhaitable pour leur travail. Plus encore, une vente d'œuvre agit comme une marque de reconnaissance à deux points de vue. D'une part, cela signifie que l'œuvre elle-même, l'objet spécifique, est suffisamment appréciée par quelqu'un pour susciter le désir de vivre avec elle au quotidien : sa pertinence, sa facture, son statut d'œuvre réussie sont, par cette opération d'échange, établis par un tiers.

¹²⁴ Comme c'est le cas, par exemple, d'une commande artistiquement peu intéressante aux yeux de l'artiste. Il peut alors choisir de l'accepter pour le bénéfice monétaire qu'il en retire, ce qui rapproche cette activité, malgré la similitude du résultat, de la catégorie de l'emploi-abri. J'ai noté plus haut la possibilité, pour certains artistes, de faire vivre une pratique artistique de recherche grâce à une pratique d'art touristique qui se vend très bien : ce cas spécifique est peut-être moins rare qu'on pourrait le penser. C'est pourquoi il est important de bien délimiter les contours des réseaux étudiés en prenant soin de ne pas essentialiser les catégories : pour rendre justice à cet artiste, qui entretient deux types de pratiques artistiques en parallèle, il importe que ces deux activités soient étudiées différemment, car elles correspondent à des milieux, à des contextes et à des référents éthiques distincts. Le cadre de l'*ethos* permet ce type de distinctions.

Je suis heureux à l'idée de partager. Quand quelqu'un s'intéresse à mon travail, ça me fait plaisir, et quand il y a quelqu'un qui m'achète quelque chose, ça me fait plaisir aussi, parce que ça montre que je fais des choses que je peux partager. Mais je ne ferai jamais rien pour me faire valoir auprès de quelqu'un. (B4)

D'autre part, le paiement de l'acheteur, relativement substantiel dans le secteur de l'art de pointe, implique (même sans la conscience de l'acheteur) la reconnaissance de la valeur du travail artistique : le temps de travail, le savoir-faire développé, les coûts engagés par l'artiste, etc.

Ainsi, pour la plupart des artistes rencontrés, la vente d'une œuvre agit comme un encouragement à poursuivre leur démarche artistique et leur choix de vie professionnelle. Pour les autres, deux difficultés peuvent surgir, l'une d'ordre éthique, l'autre d'ordre psychique.

En entretien, deux personnes ont clairement exprimé leur problème avec la pénétration de la relation économique dans le rapport aux œuvres d'art. Pour eux, la signification de l'art rend cette opération impossible. D'après ma connaissance des milieux artistiques, cette position est rare chez les « professionnels intégrés », selon l'expression d'Howard S. Becker. D'ailleurs, ces deux artistes sont probablement les moins *intégrés* du corpus, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de galerie et n'en veulent pas, qu'ils entretiennent très peu de liens avec la communauté artistique, et ont, pour l'un, une vie tournée vers l'intériorité et pour l'autre, des activités militantes dans des circuits de la gauche radicale où tout échange marchand est, à la base, critiqué.

En dehors du corpus d'entrevues, j'ai eu l'occasion de rencontrer d'autres artistes partageant cette posture très réfractaire à la marchandisation de l'art, particulièrement dans les milieux de l'art émergent, alternatif, performatif, etc. Il est à noter qu'au Québec, le RCAAQ s'est développé autour d'une posture de défense d'un art « libéré » de la valeur marchande, voire de son caractère d'objet. Pendant bon nombre d'années, une dévalorisation importante de l'échange marchand a eu cours dans les milieux de l'art actuel. Avec l'institutionnalisation croissante des centres d'artistes qui tendent à se professionnaliser et à devenir des instances prestigieuses de légitimation de l'art, au moins autant sinon plus que des espaces d'expérimentation, et dans un contexte de renouveau du marché de l'art, la situation évolue,

même si les traces de cette attitude restent encore perceptibles. Les propos tenus par les artistes interviewés confirment cette tendance à la transformation progressive des discours sur ce sujet.

Par ailleurs, certains cas exceptionnels d'attachement « physique » de l'artiste à ses œuvres – ou à une œuvre en particulier, moins rarement – peuvent différer, voire annihiler la possibilité d'une vente, vécue alors comme une séparation : « Quand elles atteignent un certain âge, mes sculptures deviennent adolescentes, et à ce moment-là je peux les laisser partir. Il faut qu'elles grandissent... » (B7).

[*Vendez-vous des œuvres?*] Rarement, très très rarement. D'autant que j'ai vraiment... c'est bizarre, mais... j'ai vraiment beaucoup de difficulté à me... je mets beaucoup de temps à me séparer de mon travail. Comme c'est un lieu où je concentre beaucoup de moi, j'ai vraiment besoin de les vivre longtemps pour les intégrer, pour comprendre des choses. Et puis quand c'est possible, c'est possible, y'a pas de problèmes. Mais... ça a toujours été comme ça. En plus, négocier financièrement... ça n'a pas de prix pour moi. Je pense aussi que c'est pour ça, que c'est une des raisons pour lesquelles je vends peu mon travail, pourtant, on me sollicite. Parce que me dire : je vais avoir 4000 €... pourtant, j'ai besoin de 4000 €! C'est comme si... ce n'est pas que ce n'est jamais assez, c'est que ce n'est pas du même ordre, ce n'est pas un rapport du même ordre. (B14)

Je passe ici sous silence le commerce purement spéculatif, largement méprisé par les artistes, y compris ceux qui sont suffisamment conscients de leur position dans le champ pour se permettre de jouer avec cette donnée (à l'instar du célèbre Damien Hirst). Une citation à ce sujet, du seul artiste rencontré vraiment impliqué dans ce réseau de l'art international où circulent des sommes vertigineuses :

Je reviens de New York, là, c'est un tel abîme de non-sens. Beaucoup d'industriels véreux en soif de reconnaissance, qui rachètent une culpabilité, ou s'accablent de trophées sous forme d'art contemporain dans leur intérieur, etc. C'est de la reconnaissance qui n'est pas durable, malheureusement. Tout est tronqué par le rapport à l'argent, c'est très difficile d'avoir un rapport de sensibilité et de sincérité. [...] C'est tellement difficile pour un artiste de vivre ça, cet univers-là, cet univers de l'argent, cet univers absurde, savoir que les gens achètent un Warhol à quarante millions de dollars, savoir qu'il cautionne le blanchiment d'argent... les paradis fiscaux qu'on sait être une des causes premières de la misère dans le monde, tout ça. La congruence de l'artiste avec le marché de l'art, c'est difficile. L'art, ce n'est pas la cause, mais... [...] On le voit très clairement en tant qu'artiste, le côté vaniteux... C'est bizarre de se dire qu'on essaie de faire des choses qui soient porteuses de sens, mais que la manière dont c'est acquis l'est rarement. (B8)

Il y a des rapports plus tactiques, au sens fort, où l'on sent les opportunités, dans les deux sens. Je ne suis pas du tout encore – et j'espère ne pas l'être, franchement – dans ce genre de relation où les opportunités sont économiques... ouf! Ça, c'est plus lourd. Le premier rapport,

il faut que ce soit de sens. Sinon, il y a des rapports qui sont plus stratégiques en termes de rencontres et tout ça. (B5)

9.4 Singularité, invention, originalité

Si d'aucuns clament aujourd'hui qu'il en est fini de la quête effrénée de l'innovation en art, assurément caractéristique de la modernité esthétique qui semble, pour plusieurs, parvenue à son terme, il serait abusif d'affirmer que les artistes ont abandonné leur esprit d'invention quelque part au XX^e siècle. S'ils sont revenus des prétentions révolutionnaires et avant-gardistes de leurs aînés, les artistes d'aujourd'hui, aux dires de ceux que j'ai rencontrés, continuent de rechercher l'originalité et la singularité dans leur pratique de création. Si l'œuvre n'émane plus d'une inspiration divine impérieuse, qui s'impose à l'artiste « stylet de la divinité » comme dans l'Antiquité, c'est que le praticien de l'art effectue des choix et peut établir des stratégies de distinction. D'ailleurs, quoi qu'en aient dit leurs hagiographes, ce fut bien possiblement le cas de plusieurs illustres artistes des époques révolues. L'originalité est toujours aussi recherchée aujourd'hui qu'elle ne le fut hier.

Parfois, il y a des *trucs*, pour rentrer dans tel ou tel milieu, et ça, c'est un piège. Si on utilise avec trop de facilité ces trucs, trucs au sens du magicien, *tricky*, *tricky business*, bien, ça ne tient que cinq ans, quoi, parce que si ce n'est pas nous... En même temps, je le fais aussi, hein, les influences... Le tout, c'est de comprendre comment ça se fait. (B5)

Je trouve que ça prend beaucoup, beaucoup de temps avant de développer un propos, de trouver quelque chose qui te touche et que tu vas pouvoir suivre dans le futur, parce que c'est quelque chose qui t'es assez proche, pas quelque chose que tu essaies de racoler parce que c'est des idées à la mode de nos jours. (Q2)

Cependant, d'après le terrain d'enquête – entretiens et observations, il n'est pas évident que l'art d'aujourd'hui s'appuie, dans ses volontés de singularisation, sur un principe généralisé de transgression¹²⁵. À moins de comprendre comme transgression tout déplacement par rapport aux codes sociaux dominants (de la publicité ou de l'image journalistique, par exemple), toute démarche de mise en question (du cadre, de la galerie, de l'institution

¹²⁵ Lire, sur cette question, l'imposante analyse de Nathalie Heinich dans *Le Triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques* (Paris: Minuit, 1998). Je ne reviendrai pas ici sur les thèses de l'auteure qui peuvent pertinemment être mises en perspective par cette présente enquête, dont l'objet n'est toutefois pas tout à fait le même. Néanmoins, quinze ans plus tard, on peut poser un doute sur la validité à long terme des analyses de N. Heinich quant au « paradigme de l'art contemporain », si tant est qu'on présume de la possibilité d'en identifier un, ou de l'intérêt d'une telle opération analytique.

muséale, etc.) ou toute forme non traditionnelle de création (art numérique, art relationnel, etc.), ce qui tend à rendre la notion de transgression trop vaste pour être opérante. On en fait alors le pôle inverse du conformisme, tout simplement. Si certaines disciplines plus récentes, comme l'art action, la performance et la manœuvre, placent souvent la transgression (sociale, juridique, politique, artistique...) au cœur même de leur projet de création, voire à leur fondation comme discipline, il s'agit aujourd'hui d'une « mission » spécifique dévolue à certaines œuvres et non plus nécessairement d'un principe intégrateur de ces disciplines. La convention sociale, la loi ou la norme devient alors le matériau de l'œuvre, la matière brute avec laquelle l'artiste travaille pour la déplacer, lui donner une forme inédite. À propos, sur le plan de la transgression, ces œuvres ne « fonctionnent » pas toujours – voire rarement. Soit que l'institution qui présente l'œuvre agit comme une négation de sa nature subversive, soit que la volonté de choquer échoue devant l'indifférence à toute épreuve d'un public qui a déjà tout vu, soit, finalement, que le cadre de la réception aseptise, en quelque sorte, la nature transgressive de ces œuvres.

En effet, une soirée de présentation de performances – le format le plus habituel pour la diffusion de l'art performance – est probablement une des situations les plus *conventionnelles* qui soient, au sens fort, malgré la volonté des artistes participants pour tester les limites des conventions, de toutes les formes de conventions y compris celles-là parfois. Les performances qui se distinguent lors de ces événements, aux dires des participants et *aficionados*, sont parfois celles qui, sans provocation volontaire, jouent plutôt sur une profondeur, une poésie, une façon de toucher le spectateur dont le rôle passif se trouve alors bouleversé. Confirmant l'importance de l'originalité, de la singularité et de l'authenticité dans l'évaluation des œuvres, cette constatation tend à marginaliser le critère « transgression ».

En ce qui concerne les processus de « récupération de la subversion » à la source desquels se tiennent, selon plusieurs, les institutions de l'art contemporain, on peut bien entendu en faire une lecture critique et y voir une contradiction, un paradoxe, un signe d'aliénation au « paradigme » transgressif. Néanmoins, on ne peut négliger les dynamiques de luttes de reconnaissance dans lesquelles ces institutions, au-delà des artistes, se retrouvent elles-mêmes impliquées : il s'agit alors de montrer qu'on s'efface devant l'œuvre, pour plutôt

donner en représentation l'audace de l'institution. On repère ainsi les mêmes valeurs, à l'œuvre dans la stratégie de communication des institutions : la singularité se fait alors valeur ajoutée! Si elles cachent parfois une intention de marketing, le fait que ces valeurs s'affichent ouvertement montre toute l'importance qui leur est accordée au sein des mondes de l'art.

Il y a des non-dits, des protections de territoires, entre musées, universités, galeries universitaires, mais aussi, et peut-être encore plus bizarrement je trouve, par rapport aux centres d'artistes, où souvent des pièces comme ça sont d'abord montrées, produites en partie grâce au système des centres d'artistes – bon et par ailleurs avec le soutien provincial et plus rarement du Canada. Quand ces œuvres-là sont achetées dans les musées et tout ça, tu sens qu'ils ne veulent pas... ils aimeraient bien que... même mentionner les centres d'artistes ils essaient d'éviter. C'est un truc que j'ai remarqué. Je pense que justement, je ne peux pas parler de tous les musées, mais, tu comprends que, eux, toute la partie recherche, prise de risques, fonctionnement vraiment... le centre d'artistes est en amont de tout ce qu'ils font. C'est un peu ça qu'ils essaient de cacher, je crois. Comme s'ils s'imaginent que c'est eux qui découvrent. (Q5)

Ainsi, sans nécessairement passer par la catégorie de la transgression, l'originalité demeure une valeur dominante, voire prédominante dans la mesure où de la recherche d'originalité découle l'intérêt artistique de l'œuvre. À un travail jugé répétitif, « qu'on a vu cent fois », on attribue une moindre valeur, ce qui tend à discréditer l'artiste ou à lui fermer les portes d'une reconnaissance plus élargie, à limiter son réseau. Naturellement, cela dépend de la position dans le champ de celui qui juge, ou méjuge l'œuvre en question.

Ce phénomène de valorisation de l'innovation et de la singularité n'est pas nouveau : plusieurs siècles se sont écoulés depuis que le rôle socialement dévolu aux artistes consiste à exhiber leur intériorité (idiosyncrasique) de manière à mettre au jour le génie (universel) qui les anime. Le génie artistique a, dans la foulée, changé de forme : il ne s'agit plus d'être habité par l'inspiration divine, ou l'esprit de l'Art, mais plus simplement, aux dires des artistes rencontrés (avec qui cette question a été abordée), d'exposer une voix personnelle, d'avoir « quelque chose à dire » de singulier. Sécularisation du motif de la singularité : l'artiste est-il simplement une autre singularité quelconque, ou son rôle est-il de mettre au jour, par un regard personnel, les subtilités de l'univers où il réside, de son époque, de sa consistance sociale?

Le temps long de l'œuvre d'art, la persistance toute particulière des œuvres d'art, en comparaison avec la plupart des autres objets inertes a sans doute un impact sur la capacité

des artistes à se singulariser. Le poids de l'histoire de l'art, cumulatif, s'est particulièrement accru au cours du XX^e siècle. À tel point que certains artistes expriment leur difficulté à composer avec l'impression que « tout a été fait ». Ceux-là entretiennent une opinion assez pessimiste sur les potentialités actuelles de l'art et ne parviennent pas à croire en leur originalité; toutefois, en tout cas dans le cadre de cette enquête, rares ont été ceux qui ont adopté cette posture. Des échappatoires existent encore : la multiplication des technologies et surtout leur accessibilité grandissante ouvrent les possibilités d'un point de vue technique et matériel. Mais également, ce rapport à l'histoire, devenu omniprésent, s'est progressivement décomplexé et dépolarisé : la citation et la référence font partie du vocabulaire régulier de l'art visuel et plastique d'aujourd'hui. Les possibilités sont à nouveau infinies, puisqu'on peut rejouer le film de l'histoire de l'art à l'envi.

Sur cette question du rapport à l'histoire et à la persistance de l'œuvre, on ne peut passer sous silence le parti pris artistique, devenu fréquent, de l'éphémère et de l'immatériel. Dans ces cas, l'archive et la documentation jouent un rôle fondamental pour prolonger la temporalité de l'œuvre et assurer une forme de postérité. Mais l'éphémérité peut aussi être affirmée et revendiquée, et elle l'est souvent pour ses effets sur l'expérience esthétique, indépendamment du caractère critique que le procédé peut revêtir à l'égard des catégories classiques de l'œuvre d'art. Comment appréhender l'intentionnalité de l'artiste dans le cas d'une œuvre critique « malgré elle », c'est-à-dire dont ce n'est pas le premier objectif, mais plutôt l'effet corollaire? S'agit-il alors d'une transgression?

L'accélération de l'histoire de l'art et, dans un autre ordre de réalité, la « sécularisation » de l'inspiration, a transformé le rapport à la production artistique globale, à l'actualité artistique. À la valeur d'originalité répond, dans l'ordre des pratiques concrètes, l'importance de se tenir au courant. L'œuvre du XXI^e siècle devient le fruit d'une recherche : on demeure à l'affût pour participer, par son propre travail, aux discussions en cours dans l'univers des enjeux artistiques, mais également pour savoir comment se distinguer, quoi « ne pas faire » puisqu'un autre l'a déjà fait. Dans la perspective où un grand nombre d'artistes rencontrés envisagent la création artistique comme une manière de réfléchir et de participer aux grandes questions du siècle, ce souci d'originalité répond à deux objectifs : se distinguer dans le champ en se montrant imaginatif et favoriser ainsi une meilleure reconnaissance ou visibilité

du travail, mais également ne pas réinventer la roue et faire avancer la réflexion générale – à des degrés d'implication très divers, naturellement. Pour un des artistes rencontrés, faire aujourd'hui de la peinture à la manière de Renoir revient à mener une recherche en physique en ne tenant pas compte de la théorie de la relativité d'Einstein : l'artiste a le devoir, et c'est ce qui en fait un professionnel de la création de formes, d'inscrire ses recherches dans une pertinence épistémique quant au développement de l'histoire de l'art et des enjeux propres à sa discipline, par exemple la représentation, l'image ou la présence. Se situer dans l'histoire de l'art et dans l'actualité artistique s'avère une des manières dont l'*ethos* artiste, dans lequel les valeurs de singularité et d'originalité jouent un rôle capital, se déploie dans la réalité pratique.

9.5 L'élitisme spécifique de l'artiste

L'élitisme spécifique de l'artiste concerne particulièrement le moment de la réception de l'œuvre d'art. Il ne s'agit pas d'un élitisme social généralisé, bien au contraire. La définition de cette valeur d'élitisme un peu particulière comporte deux pôles, le premier étant celui de l'artiste et le second, celui du public. Si l'artiste n'a pas à faire de concessions esthétiques pour contenter un public non initié, il demande également pour son œuvre un contexte d'appréciation conséquent. L'art doit être apprécié *d'une certaine manière*, c'est-à-dire qu'il existe un contexte pour appréhender les œuvres et particulièrement un contexte cognitif.

Ce n'est pas comme si l'on avait rejeté l'espace de la galerie, on avait juste embarqué dans un système qui était à l'extérieur de la galerie pour finalement, pour moi personnellement, réaliser que je préfère juste être dans une galerie. C'est aussi d'avoir l'esprit des gens quand ils rentrent dans un lieu comme ça, ils ont plus un esprit critique, il y a une norme qui est établie avec la galerie. Tu es dans un certain esprit pour penser à certaines choses un peu plus pointues qui deviennent impossibles dans la rue, parce que là, tu es comme de la pub, tout le monde est mélangé et en fait, tout le monde s'en fout... finalement. (Q2)

L'exigence posée par les artistes envers le public n'est pas pour autant un facteur de discrimination : tout le monde peut, potentiellement, acquérir la compétence nécessaire à une appréciation des œuvres, et celle-ci n'a rien à voir avec les données sociodémographiques des personnes physiques.

La question du public... Je ne fais pas une œuvre pour faire plaisir à quelqu'un, mais j'ai la préoccupation de l'autre dans ce que je fais. Je n'essaie pas de rendre mon art accessible à tous et à toutes, mais les codes qui sont là, les gens, s'ils font un peu l'effort, ils vont pouvoir s'y

retrouver, mais dans un monde auquel ils ne sont pas habitués! Je pense que c'est ça la magie des arts visuels. (Q9)

Quant aux œuvres s'adressant à un public non initié, qui se produisent par exemple dans l'espace public, souvent dans l'indifférence générale, leur objectif de déranger ou d'influer sur une quelconque dynamique sociale échoue le plus souvent. D'ailleurs, le sociologue peut ici se permettre une remarque : si la pratique artistique requiert des compétences spécifiques, l'action sociale également, et il est étonnant de constater la naïveté, et parfois l'insouciance, avec laquelle certains artistes vont au-devant du monde social en espérant sincèrement impulser un changement. Malheureusement pour eux, et parfois aussi pour les participants qui se retrouvent dans la situation « d'otages » d'une œuvre d'art relationnelle qu'ils n'ont jamais demandée, ces expériences conduisent le plus souvent à des déceptions et désillusions de toutes sortes : non, le lien social ne se retisse pas si facilement, oui, la « vraie vie » peut s'avérer un matériau imprévisible et explosif qu'on se doit de manipuler avec beaucoup de précautions.

Cette remarque permet de souligner une dimension particulière de l'élitisme spécifique de l'artiste, qui implique parfois une manière typique de surestimer l'intérêt de son processus de création artistique personnel – au détriment des œuvres. Avec le tournant actuel, très discursif qu'empruntent les mondes de l'art, où la démarche, le processus de création et les préoccupations personnelles de l'artiste sont très valorisés et considérés comme l'accompagnement le plus pertinent pour les œuvres (à la différence, par exemple, du discours plus classique de la critique d'art où primaient la qualité matérielle et la pertinence du sujet ou de la proposition plastique, en regard du contexte social et historique), ce phénomène conduit parfois à des effets étonnants. L'institution artistique elle-même encourage fortement les artistes à développer et à expliciter constamment leurs « préoccupations » plutôt que leur travail artistique lui-même. Le corpus de l'enquête se partage clairement sur cette question. Il y a ceux qui refusent cette ambiance du discours et qui ont tendance à se réfugier dans une valorisation de la matière et de l'expérience esthétique directe. De l'autre côté, il y a ceux qui s'y sentent à l'aise et consacrent beaucoup de temps et d'énergie à peaufiner ce discours sur leurs propres idées à propos de leur propre travail, au risque de délaisser la réflexion sur les enjeux que soulèvent les œuvres produites elles-mêmes. Celles-ci peuvent parfois, dans ces circonstances, devenir le prétexte plutôt que

l'objectif de la poursuite du travail artistique. Le contexte institutionnel n'est sans doute pas étranger au fait que la seconde catégorie d'artistes pointée ici réussit souvent un parcours de carrière dans le réseau subventionné, alors que les artistes de la première catégorie restent souvent plus proches du secteur marchand de pointe.

Pour en revenir à la posture élitiste spécifique aux artistes, qui consiste à exiger l'indépendance de création à l'égard de la réception publique des œuvres, il s'agit d'un bon exemple de persistance historique d'un discours plus que centenaire : celui ayant conduit à l'autonomisation du champ artistique. Cette valeur d'élitisme dont sont aujourd'hui porteurs les artistes, du moins plusieurs d'entre eux, se comprend mieux dans le contexte d'un parachèvement de la conquête moderne d'autonomie artistique par les acteurs du champ artistique eux-mêmes.

La Révolution française de 1789 entraîna dans sa suite une multitude de transformations politiques, économiques et culturelles au sein des communautés européennes, qui ne furent pas sans effet sur les mondes de l'art. En fait, ce n'est pas tant les révolutions bourgeoises elles-mêmes que leurs conséquences, parvenues à leur terme au XIX^e siècle, qui contribueront au processus d'autonomisation du champ artistique. Dans *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Pierre Bourdieu explique les étapes de cette autonomisation proprement moderne des pratiques artistiques à l'égard d'autres domaines de production sociale, le champ artistique étant considéré comme extension du domaine littéraire¹²⁶. Bourdieu décrit ce processus comme « constitution du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois » (Bourdieu, 1998 : 86). En effet, *l'autonomie* implique une définition endogène des lois de la pratique. La résultante principale de ce processus d'autonomisation consiste bel et bien en une séparation de principe entre artistes et monde social, ce qui soulève la question du conflit entre les définitions endogènes et exogènes de l'art (par rapport au lieu d'exercice et de réflexion principal de la pratique artistique).

¹²⁶ Plusieurs auteurs se sont penchés sur cette période de l'histoire de l'art, mais le récit qu'en fait Bourdieu est particulièrement ajusté à une compréhension de l'origine de la valeur élitiste spécifique aux artistes.

Bourdieu décrit, dans l'extrait qui suit, la situation des pratiques artistiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle, pratiques désormais soumises à une nouvelle configuration des rapports entre les artistes et les instances de pouvoir dont l'identité s'est transformée à la faveur des « bourgeois », vainqueurs des luttes sociales de l'époque.

Le rapport entre les producteurs culturels et les dominants n'a plus rien de ce qui a pu le caractériser aux siècles antérieurs, qu'il s'agisse de la dépendance directe à l'égard du commanditaire [...] ou même de l'allégeance à un mécène ou à un protecteur officiel des arts. Il s'agit désormais d'une véritable *subordination structurale*, qui s'impose très inégalement aux différents auteurs selon leur position dans le champ, et qui s'institue au travers de deux médiations principales : d'une part le marché, dont les sanctions ou les contraintes s'exercent sur les entreprises littéraires [...]; d'autre part les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société, et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'État. (*Ibid.*, p. 88)

Dans les époques précédentes, les artistes entretenaient principalement des rapports avec les autorités ecclésiastiques et les familles de l'aristocratie. D'un point de vue pratique, les commandes faites aux artistes et le support monétaire à leur production provenaient de ces deux instances. Dans la foulée de la Révolution française, ces instances ont été supplantées par de nouvelles structures de régulation du pouvoir et de l'économie : le marché et l'État de droit. Pour les artistes, il s'agit d'un changement radical sur le plan des *destinataires* des œuvres : dit prosaïquement, leur clientèle a changé.

Bourdieu n'a pas de mots trop durs pour définir la relation conformiste que les « bourgeois », nouveaux maîtres de la société européenne, entretiennent avec l'art :

On ne peut comprendre l'expérience que les écrivains et les artistes ont pu avoir des nouvelles formes de domination auxquelles ils se sont trouvés soumis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et l'horreur que la figure du « bourgeois » leur a parfois inspirée, si l'on n'a pas une idée de ce qu'a représenté l'émergence, favorisée par l'expansion industrielle du Second Empire, d'industriels et de négociants aux fortunes colossales (comme les Talabo, les de Wendel ou les Schneider), parvenus sans culture prêts à faire triompher dans toute la société les pouvoirs de l'argent et leur vision du monde profondément hostile aux choses intellectuelles. (*Ibid.*, p. 86)

Voilà qui résume bien la situation explosive se dessinant, à l'époque, entre les artistes et leurs « clients » potentiels. Contraints de répondre à la demande d'un marché de « parvenus sans culture », les artistes ont le sentiment d'assister à un effondrement culturel. Il importe d'ajouter que les mêmes années voient la naissance, dans la foulée d'un mouvement de démocratisation et d'industrialisation de la production entre autres culturelle, de journaux,

feuilletons, livres à grand tirage, etc. Deux mouvements concomitants agissent ainsi sur la configuration des pratiques artistiques et culturelles en général : les commanditaires traditionnels de l'art, l'Église et l'aristocratie, ne sont plus au rendez-vous et une part grandissante de la population s'intéresse aux arts (le succès populaire des salons de peinture et des feuilletons littéraires en témoigne), ce qui a pour conséquence de soumettre la production artistique aux lois du marché des objets culturels – marché encore au stade protéiforme, il est vrai.

Les rapports que les écrivains et les artistes entretiennent avec le marché, dont la sanction anonyme peut créer entre eux des disparités sans précédent, contribuent sans doute à orienter la représentation ambivalente qu'ils se font du « grand public », à la fois fascinant et méprisé, dans lequel ils confondent le « bourgeois », asservi aux soucis vulgaires du négoce, et le « peuple », livré à l'abêtissement des activités productives. (*Ibid.*, p. 101)

Pour le sociologue, la rupture avec le grand public pour laquelle optent alors les artistes est « inséparable de la constitution du monde de l'art comme monde à part » (*Ibid.*, p. 103). Dans ce contexte, plusieurs artistes chercheront une voie de sortie pour se dégager de la situation ambivalente dans laquelle ils se trouvent du point de vue de la création, du « comment faire l'art? ». Celle-ci leur laisse en effet deux choix : s'en remettre au marché, c'est-à-dire produire des œuvres qui plaisent et jouer de stratégie pour rester dans les bonnes grâces des grands bourgeois, ou pratiquer un art démocrate et social qui soumet la forme artistique à des revendications populaires de justice sociale. « En face de cet “art bourgeois”, se perpétue, difficilement, un courant “réaliste” qui prolonge [...] la tradition de l’“art social”. [...] Contre l'un et l'autre se définit, dans un double refus, une troisième position, celle de l’“art pour l'art” » (*Ibid.*, p. 123).

Si la théorie de l'art pour l'art s'institue comme discours de *rupture*, il s'agit essentiellement d'une riposte éthique et esthétique à la situation naissante d'une domination bourgeoise des rapports sociaux, chez ses plus connus défenseurs : Gustave Flaubert et Charles Baudelaire. Bourdieu n'hésite pas à parler d'une véritable « révolution symbolique » pour évoquer le changement d'attitude qu'induiront, au sein du monde de l'art, les tenants de l'« art pur ». Fondée en grande partie sur le prestige de la philosophie romantique de l'art, cette révolution esthétique s'élève sur le principe du « détachement esthète » (*Ibid.*, p. 130) de l'artiste à l'égard des autres acteurs de la vie sociale.

Il faudrait sans doute ajouter que les difficultés matérielles auxquelles font face les artistes de l'époque – s'ils ne sont pas rentiers – participent sans doute pour beaucoup à toute cette dynamique de confrontation. Bourdieu prétend que « la mystique christique de l'« artiste maudit », sacrifié dans ce monde et consacré dans l'au-delà n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer » (*Ibid.*, p. 141).

L'application effective des principes de la théorie de l'art pour l'art au sein de la pratique artistique, constitue le moment de consécration de l'autonomie des artistes en tant que praticiens d'une activité autonome, donc répondant à des normes et des codes établis à l'intérieur du monde de l'art. C'est précisément par là que le champ de l'art s'établit comme indépendant des autres champs et de leurs éthiques différentes. À partir de là existe vraiment une potentialité de rupture entre la perception artistique et la perception générale ou sociale, voire philosophique, de ce qu'est l'art. Dans ce processus complexe, le développement de la pensée et la transformation des conditions concrètes de la vie sociale jouent des rôles pleinement interreliés.

Par ailleurs, la « supériorité » prétendue des artistes a des sources plus tardives que la théorie de l'art pour l'art. D'après Kris et Kurz, la « légende de l'artiste » est largement tributaire d'une héroïsation de celui-ci effectuée par le truchement des récits biographiques où s'entremêlent réalité et fiction. Les auteurs identifient les constantes de cette construction du héros artistiques par l'analyse de différentes biographies, dont celle de Giotto, rapportée dans sa version la plus connue, celle de Vasari. Voici les motifs identifiés par les auteurs :

1. Cimabue est devenu le maître de Giotto; 2. Une circonstance accidentelle fixe le moment où se noue leur relation; 3. Ce hasard ouvre au petit berger Giotto la voie de l'ascension sociale; 4. Dès sa jeunesse Giotto donne, à travers ses dessins d'animaux, les signes d'un merveilleux talent et d'un vif penchant pour l'art. Les motifs que nous isolons ici sont par bien des aspects les mêmes que ceux révélés par l'analyse du choix que fit Lysippe d'un métier. Nous retrouvons une fois encore l'effort de généalogisation, exprimé dans le lien de maître à élève qui relie Cimabue à Giotto. (Kris et Kurz, 2010 (1934): 37)

L'intervention du destin permet l'ascension sociale inespérée, fruit de la rencontre fortuite avec un maître qui « découvre » le talent du très jeune artiste en puissance. Cette thématique ancienne de la découverte du talent par le maître et de la prédestination à une vie ennoblie, fait de l'artiste un héros, un être d'exception, et caractérise par le fait même l'artiste

authentique : « le véritable génie se révèle très tôt » (*Ibid.*, p. 42). L'impétuosité de ce génie est telle que, dans plusieurs histoires rapportées par les auteurs, dont ils soulignent toujours le caractère fictionnel, le jeune artiste doit triompher des obstacles que son entourage pose entre lui et son talent : « Si le maître lui ôtait des mains le papier, il amassait la poussière ou le sable du parquet et y traçait des images à l'aide du doigt ou d'une baguette¹²⁷ ». D'après les auteurs, « la position particulière accordée à l'artiste par la Renaissance, qui le porte au pinacle de la vie sociale, est mise en évidence dès lors que les biographes concentrent leur attention sur la jeunesse des artistes et tiennent leur talent pour un "prodige de l'enfance" » (*Ibid.*, p. 44). Cette nature exceptionnelle de l'artiste, puisqu'il s'agit bien alors d'une nature, apparaît, dans ces époques où la pensée démocratique n'est pas encore activée, comme une incarnation de la volonté divine. Par exemple, chez Francesco da Hollanda revient sans cesse cette idée que le véritable peintre naît peintre. Si l'Empereur peut conférer la noblesse, seul Dieu peut faire les peintres, comme cela est bien décrit dans la biographie d'Holbein par Mander : « Le Roi : Je te le dis, Comte, de sept rustres, s'il me convient, je puis faire sept comtes, mais de sept comtes pas un Holbein, ni un artiste de sa valeur ! » (*Ibid.*, p. 59). De la sacralisation du talent prodigieux de l'artiste à la quasi-sanctification de son statut social, il n'y a qu'un pas.

La supériorité sociale de l'artiste est fondée sur son talent exceptionnel, notamment, comme l'expliquent les auteurs de *La légende de l'artiste*, sur sa compétence à donner de la réalité une image saisissante, mais également sur sa capacité à inventer de telles images, ce qui le rapproche du Dieu créateur.

La maîtrise des règles de proportion côtoie la capacité de l'artiste à mettre au jour l'image de la réalité qu'il porte en lui. Ce sont deux caractéristiques de son pouvoir de création, deux marques distinctives du « *divino artista* » dont on admire encore, à travers ses ruses, la supériorité d'esprit. (Kris et Kurz, 2010 (1934): 97)

Avec les développements et la démocratisation des techniques de production de l'image, dont la photographie et le moulage, l'artiste a vu l'exceptionnalité de son pouvoir pâlir un tant soit peu. Cependant, dans un processus concomitant, le mouvement de l'art moderne a également participé au déplacement des enjeux quant à la supériorité de l'artiste : la puissance

¹²⁷ Carel van Mander, *Le Livre des peintres. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* (1604), cité par Kris et Kurz, *Ibid.*, p. 42.

d'évocation, et non de représentation, qu'ont recherchée les pionniers de l'art abstrait est probablement le meilleur exemple qu'on puisse donner de cette transformation. La pensée ayant guidé le développement de l'art moderne, jusqu'aux innovations très récentes de l'art actuel, s'est sans doute appuyée sur cette « supériorité » de l'artiste socialement acceptée. À partir du moment où la société européenne, à l'époque des bouleversements importants au cours de laquelle la classe dirigeante a changé de statut culturel, ne reconnaît plus ces qualités traditionnelles dans l'artiste, ce dernier a besoin de se réapproprier un espace où son activité créatrice ne sera pas assujettie. C'est ce qu'a permis le mouvement de l'art pour l'art, poursuivi à l'âge contemporain.

Si l'on peut tracer la filiation historique profonde de cet élitisme spécifique aux artistes, il est également possible de suggérer que la théorie de l'art pour l'art s'est perpétuée également d'une autre manière dans l'*ethos* artiste actuel, sur le plan de la conception de ce qu'est l'art et de sa valeur sociale. En effet, les thématiques du désintéressement et de l'autonomie, telles qu'elles se présentent dans les entretiens, tendent à dévoiler une perspective éthique selon laquelle l'art ne doit répondre qu'à des objectifs artistiques.

10. L'*ETHOS* ARTISTE EN QUATRE DIMENSIONS

Pour mener à terme cette enquête sur l'*ethos* artiste, un répertoire des valeurs, forcément partiel et dans une certaine mesure arbitraire – puisqu'il faut bien faire un choix analytique – s'avère, et de loin, insuffisant. La perspective ouverte par le cadre théorique de l'*ethos* commande de traiter des valeurs dans le contexte de leur actualisation au cœur d'actions et de décisions concrètes. Or, les pratiques sont toujours contextualisées : on n'agit jamais dans le vide, mais bien dans un espace pertinent où cette action trouve son sens. Ainsi, afin de mieux saisir l'articulation entre valeurs et pratiques, on peut envisager l'*ethos* sous quatre dimensions, ou « ordre des pratiques », qui sont autant de voies de passage entre l'ordre des valeurs et celui des pratiques, entre l'individu et le contexte qui l'entoure. L'*ethos* du travail artistique concerne particulièrement le moment de la production des œuvres et le rapport éthique à ce travail et à ces objets spécifiques eux-mêmes. L'*ethos* professionnel de l'artiste

concerne la relation au monde de l'art, en tant que secteur d'activité et d'intégration professionnelle. L'***ethos du citoyen-artiste*** met en lumière le rapport à la société en général et finalement, c'est dans l'***ethos de l'identité***, que se joue la construction de soi en tant qu'artiste et que se négocie l'héritage historique du statut symbolique de l'artiste dans la société.

10.1 L'***ethos*** du travail artistique

L'artiste se distingue par le type de production qui est la sienne : il fait, par son travail, advenir au monde des objets – ou événements – bien particuliers : des œuvres d'art. Son travail, son activité principale de producteur, s'oriente en fins et en moyens vers cet objectif spécifique qu'est l'apparition éventuelle dans le monde de ce type d'objets ou d'événements. L'artiste est, entre autres, un travailleur, et c'est dans les multiples facettes de ce lien unique avec son œuvre à faire qu'on peut repérer l'*ethos* du travail artistique.

Que signifie la pratique de l'art pour ceux qui s'y adonnent en professionnels? Pour les sociologues qui s'intéressent à ces questions, la signification du travail est une des dimensions essentielles de l'*ethos* du travail : « Le concept d'*ethos* du travail peut se comprendre par deux dimensions, selon la place du travail dans la hiérarchie des valeurs et les significations qui lui sont accordées » (Bourdages-Sylvain, 2008: 44). Dans cette étude sur les changements contemporains de l'*ethos* du travail, Marie-Pierre Bourdages-Sylvain analyse, entre autres à partir de données qualitatives, les mouvements de *centralité* et de *finalité* du travail : ce sont les deux dimensions principales qu'elle retient afin de comprendre à quels facteurs peuvent être reliés les changements de l'*ethos* contemporain du travail. La centralité se comprend alors comme l'importance accordée au travail par rapport aux autres activités (Bourdages-Sylvain, 2008: 45). Quant à la notion de finalité du travail, elle vise à définir les « différentes valeurs, indépendamment du niveau de centralité, que l'individu y accorde » (Bourdages-Sylvain, 2008: 46). L'auteure recompose alors un cadre d'analyse afin de comprendre les facteurs qui font varier, aujourd'hui, ces deux dimensions de l'*ethos* du travail : les préoccupations de santé, la vie personnelle, les valeurs de réalisation de soi, de confort économique ou d'image sociale rattachée à l'emploi.

Pour remplir les objectifs de la présente enquête, c'est-à-dire afin de décrire généralement les conditions de vie et de pratique des artistes en arts visuels par le biais du concept d'*ethos*, la question de l'*ethos* du travail devient une dimension parmi d'autres puisque, si l'artiste travaille, son statut social et identitaire ne peut être écarté. En cela, la question du « travail artistique » se distingue, d'une façon générale, de la question de « l'emploi ». Je reprendrai donc les catégories de la centralité et de la finalité, pour ensuite quitter le territoire de l'*ethos* du travail et entrer dans les autres dimensions de l'*ethos* artiste que l'enquête a permis de mettre en lumière.

10.1.1 La centralité du travail artistique

Le travail artistique répond, à de nombreux égards, à la définition du travail atypique : peu routinier, effectué dans un aménagement spatio-temporel souvent négocié à la limite de la vie privée, un modèle de rémunération par intermittence, etc. Cependant, la précarité généralisée dans laquelle se trouvent les artistes professionnels peut masquer une réalité importante du travail artistique qui concerne la pratique elle-même et non pas ses attaches sociales : même sans contrat, même sans expositions prévues et même sans rétribution financière assurée, l'artiste travaille. Même chômeur à temps plein au sens de la loi, il ne chôme pas¹²⁸.

À l'image de tous les travailleurs autonomes des autres secteurs (écrivains, journalistes à la pige, etc.), l'artiste jouit d'une grande autonomie dans l'organisation de son temps de production : libre à lui de travailler la nuit, le matin, ou de 9 h à 5 h comme un fonctionnaire. La présente enquête a permis de constater que, si les conditions de travail des artistes sont certainement atypiques, la répartition du temps de travail s'avère pourtant comparable, dans bien des cas, à celle des autres travailleurs. Presque tous les artistes rencontrés travaillent sur leur production plusieurs heures par jour, tous les jours, dans la mesure de la disponibilité que leur laissent l'emploi-abri, la vie de famille ou en adéquation avec les besoins du projet qui, parfois, nécessite par moment de très longues séances de travail ininterrompues. Une atypie

¹²⁸ Ce qui n'est pas une raison acceptable pour ne pas reconnaître socialement la *valeur travail* de la création artistique, ce qui implique, dit crûment, l'exploitation des artistes dans le secteur économique et social de la culture et des arts. Voir le paragraphe « Le monde de l'art tourne autour de moi » et la conclusion.

modérée, donc, bien loin de l'image stéréotypée de l'artiste bohème et oisif : le travail artistique s'organise dans le temps et l'espace, malgré l'incertitude de son issue, comme le souligne à juste titre Pierre-Michel Menger. Selon lui, l'incertitude constitutive des métiers de la création agit comme véritable moteur de l'invention :

L'hypothèse de départ est donc simple : le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré. [...] Mais c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée. Elle est aussi la condition de la satisfaction prise à créer, en même temps qu'elle est une épreuve à endurer. [...] Incertaine, l'activité artistique n'est pourtant pas chaotique : si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable. (Menger, 2009: 8-9)

À vrai dire, la véritable atypie du travail artistique ne tient pas tellement au temps passé à l'atelier ou auprès des œuvres à faire. Elle se rapproche plutôt de celle du travail intellectuel ou scientifique : il s'agit d'un travail dont la tâche principale, cognitive, est en quelque sorte perpétuelle. Un des interviewés, graveur et sculpteur d'expérience, raconte avec humour cette expérience du travail qui avance « tout le temps » dans la pensée :

C'est certainement des compétences, mais c'est peut-être plus que les compétences, c'est un engagement moral, je dirais, c'est vraiment une partie de soi investie entièrement dans la profession. Enfin [...] dans mon cas, je ne suis jamais tout à fait en dehors de cette sphère-là, je veux dire que même si je ne fais rien, je travaille, quoi! J'ai toujours avec moi mon carnet de croquis et mon bâton, parce que je ne sais [peux] pas faire de sculpture, donc je taille un bâton et le fait de tailler mon bâton, une sculpture en miniature, ça me donne des idées pour quand je retourne à l'atelier, je suis plein, quoi! Ma femme rit toujours parce que quand je vais dormir, je me couche et je m'endors et alors régulièrement le matin, je lui dis : tu sais, j'ai pensé à un truc, à l'atelier je vais faire ça. Elle me dit : tu as pensé quand?! Je dis : ben, quand je me suis couché hier soir! « Mais ce n'est pas possible, tu t'es endormi tout de suite! » Et donc ça travaille quelque part, je ne sais pas où, mais c'est vrai! (B4)

Cependant, comme cela a été mis en évidence à quelques reprises, il est difficile d'entretenir aujourd'hui une pratique artistique professionnelle en dilettante. D'une façon très généralisée, les entretiens ont mis en évidence cette *centralité essentielle* au travail artistique. Le cas de cette artiste est exemplaire : si le travail artistique n'a pas une certaine priorité sur les autres activités, la pratique professionnelle prend difficilement son envol.

Dans mon cas, je fais plein de choses différentes, alors ma production est en pointillé, comparativement à d'autres personnes qui sont en studio ou en atelier tout le temps. Moi, je n'arrive pas à me ménager ce temps-là, parce que les autres intérêts sont aussi forts. (Q10)

Un autre artiste dans cette situation s'est dit déchiré entre sa pratique créative et un projet de démarrage d'entreprise qui lui permettrait peut-être, à terme, une autonomie financière

accrue, révélant un enjeu typique de la « figure de l'équilibriste ». C'est encore l'occasion de souligner que la pratique artistique, particulièrement en arts visuels, ne se maintient pas « dans le vide » : elle nécessite du temps, mais aussi de l'espace mental et de l'espace physique. Parmi les artistes rencontrés, certains ont actuellement à occuper des fonctions importantes dans un emploi-abri, de façon temporaire (direction d'un département d'enseignement, responsable d'un événement artistique d'envergure, etc.). Sans avoir cessé leur pratique pour de bon, ces artistes concèdent être dans une période de « pause » puisque leur emploi du temps du moment ne leur permet pas d'entretenir une pratique de création. Les artistes rencontrés en Belgique parviennent plus souvent que les Québécois, grâce aux allocations de chômage, à maintenir une pratique à temps plein, avec des occupations professionnelles extérieures très ponctuelles, comme un atelier grand public de temps en temps, une conférence, un contrat, etc.¹²⁹

Sur l'ensemble du corpus, une majorité d'artistes a eu ou a actuellement une famille, des enfants en bas âge dont l'éducation et les soins constituent une priorité absolue : il s'agit alors de *négoier* le temps imparti à la pratique artistique. Dans le cas de ces artistes-parents, le soutien de l'entourage, particulièrement de l'autre parent, semble faire la différence. Si la famille reste une priorité pour ces artistes, au point de mettre la pratique artistique de côté un certain temps, et si plusieurs évoquent le cas de collègues artistes qui ont préféré cesser de faire de l'art en raison de leur vie de famille, les artistes rencontrés semblent parvenir, au jour le jour, à maintenir de front les deux priorités, avec des périodes d'alternance. Le couple peut également entrer en ligne de compte en tant que priorité soumise à négociation : deux artistes ont mentionné des échecs amoureux en lien avec la centralité, a posteriori jugée excessive, de leur travail artistique.

Si la collaboration du conjoint ou de la conjointe est un point décisif, les enjeux économiques pèsent également très lourd lorsqu'il y a des petites bouches à nourrir.

¹²⁹ Sur ce thème, la présente enquête ne doit absolument pas être considérée comme représentative de la population des artistes, puisque les données statistiques précises, qui permettraient de comparer les deux types de recherche et leurs résultats, n'existent pas.

L'enquête de Françoise Liot (2004) met bien en évidence l'imbrication entre vie privée et vie professionnelle, caractéristique de l'expérience quotidienne des artistes. Le statut particulier de l'atelier est, à ce titre, exemplaire : lieu de travail et lieu privé, il est un espace typique de ce type d'articulation spécifique. Ce que Liot met en évidence, c'est le caractère central de la pratique artistique, et c'est pourquoi la vie de famille est un enjeu si important que certains artistes préfèrent abandonner la pratique : pas assez d'espace pour que cette centralité soit respectée. Peu d'artistes acceptent de faire les choses « à moitié ». L'auteure donne ici la « vocation » comme facteur explicatif, inscrivant sa perspective dans la filiation traditionnelle des recherches sur les artistes.

L'activité artistique implique une combinaison particulière de la sphère privée et de la sphère professionnelle et publique. La **vocation** conduit l'artiste, même lorsqu'il exerce une activité secondaire, à concevoir sa vie « autour de l'art » et à organiser son identité à partir de cette activité. Ainsi, au-delà de la pratique objective, le sens que l'artiste donne à sa pratique, et même à sa vie tout entière, est une composante du métier d'artiste. [...] Il ne s'agit pas seulement de romantisme, mais d'une relation concrète à une pratique où l'artiste tente d'instituer une continuité entre les sphères privées et professionnelles. (Liot, 2004: 61)

10.1.2 La finalité du travail artistique

La précarité économique semble généralement reconnue comme un fait, certes regrettable et plutôt déplaisant, mais possiblement inévitable et plutôt constitutif du choix qu'implique la pratique professionnelle de l'art. Néanmoins, il s'agit d'une raison majeure (avec la famille) d'abandon de la carrière artistique.

En ce qui concerne la hiérarchie des valeurs, on peut donc conclure que le travail artistique n'est pas valorisé par la catégorie du confort économique. À cette enseigne de l'échelle des valeurs, la réalisation de soi passe clairement devant la stabilité économique : on est prêt à accepter l'incertitude ou la précarité afin de poursuivre la pratique de l'art. Aussi, la difficulté de la conciliation vie personnelle, et surtout familiale, et vie d'artiste professionnel, tient surtout à cette donnée économique : il s'agit de la raison pour laquelle plusieurs abandonnent, car si la précarité pour soi est acceptable, il en est autrement lorsqu'elle atteint le bien-être de la famille.

Ainsi, malgré ce que le mythe populaire de l'artiste induit, le travail artistique n'occupe pas souvent, dans l'échelle des valeurs, une place supérieure par rapport à la famille. La valeur

accordée ici à la nature du travail artistique entre en discordance par rapport à l'image de l'artiste-génie : les nombreux témoignages de reconnaissance à l'égard de l'appui de leur conjoint ou conjointe, considéré comme un élément essentiel dans la poursuite de leur carrière voire de leur démarche artistique, montrent que les artistes sont forts conscients de n'être pas « seuls » responsables du développement de leur pratique.

Ce n'est donc pas par égocentrisme (pas plus que les autres, du moins) que les artistes font moins d'enfants que la moyenne, ni pour préserver une vie adolescente de bohème. Ce n'est pas non plus par hédonisme qu'ils refusent à l'occasion des contrats de travail pourtant bien rémunérés, au risque de difficultés budgétaires. Ce n'est pas par complexe de supériorité que les artistes plaident pour plus d'aides publiques à la création et considèrent celles qui existent comme une chance, mais pas comme un cadeau : ils savent que ces aides ponctuelles, sur lesquelles ils peuvent à l'occasion se reposer, sont la condition d'existence même d'une production artistique spécialisée, dans nos sociétés où l'industrie culturelle, avec des moyens publicitaires extraordinaires, oriente le goût général et engouffre *de facto* la part du lion de la consommation culturelle¹³⁰.

D'autres valeurs orientent leurs choix, celle de l'accomplissement de soi, mais toujours en adjonction d'une seconde valeur spécifique aux mondes de l'art : celle de l'art lui-même et de sa persistance, véritable finalité endogène du travail artistique. Il s'agit, avec l'exigence de la centralité négociée, de la caractéristique principale de l'*ethos* du travail artistique.

10.1.3 Le travail par projet

Le travail par projet semble actuellement se généraliser, particulièrement, mais pas seulement dans les métiers de la création. Il s'agit d'une nouvelle forme d'organisation de la production, paradoxalement plus morcelée et plus intégrée à la fois, c'est-à-dire qu'en fonction d'un objectif de production précis, toutes les ressources nécessaires sont réunies, toutes les étapes de réalisation sont planifiées et prises en charge, mais d'une façon rationalisée en fonction

¹³⁰ Pour une étude instructive dont le souci d'objectivité est remarquable dans ce domaine: Peter S. Grant et Chris Wood. *Le marché des étoiles. Culture populaire et mondialisation* (Montreal / Toronto: Boréal / Douglas & McIntyre, 2004).

d'un but. À chaque nouveau projet, cette mécanique se réinstalle à neuf. C'est pourquoi on peut aussi parler d'une dynamique de production morcelée. Cette modalité du travail permet, en cohérence avec les exigences de la société post-industrielle, une rapidité d'adaptation à la demande et une grande flexibilité à tout point de vue, dans la production comme dans les méthodes, au niveau du produit comme des ressources humaines. Comme le souligne SMart.be dans une étude récente :

Les professionnels de la création sont de plus en plus confrontés à un mode de travail au projet. Ils se retrouvent dès lors dans la position de l'entrepreneur amené à trouver des sources de financement, rassembler des partenaires ou des collaborateurs pour la réalisation de son oeuvre, mais aussi, au besoin, à dégager des solutions juridiques et administratives aux problèmes qu'il rencontre. (Dujardin et Rajabaly, 2012: 2)

La forme de travail par projet, relativement récente dans la plupart des métiers, semble plutôt constitutive de la création en arts visuels – et probablement dans bien d'autres disciplines artistiques – puisque c'est l'œuvre elle-même, dans son processus de production, qui détermine les étapes, le début et la fin du projet. Cette manière de penser l'activité professionnelle induit un rythme, une temporalité spécifique, qui peut n'être ni compressée ni précipitée. La notion d'*ethos* du travail permet de comprendre de quelle façon ce rythme est un aspect fondamental de la conception que l'artiste entretient de son travail créateur et en quoi, puisqu'incontournable, ce rythme de production organisé par projet le guide dans l'ensemble de ses choix de vie.

Comme l'artiste fonctionne par projet, quand tu es dans un projet, tu es à fond dedans et... il aurait fallu préparer un projet de transition ou un après. Comme tu vis sur les subventions de projet du conseil des arts, et ces choses-là, c'est quand même juste assez pour te permettre... c'est un niveau de vie qui est extrêmement serré. Quand tu as fini ton projet, il faut que tu trouves quelque chose à faire, tu ne peux pas attendre quatre mois que quelque chose d'autre démarre. Ce n'est pas possible, économiquement. (B17)

Cependant, la production par projet peut revêtir un sens plus étroit et, dans cette perspective, il pourrait s'agir d'une nouvelle configuration dans la création plastique. En effet, si l'on peut constater par l'histoire de l'art que les peintres des époques précédentes semblaient travailler « par œuvre », chaque tableau comme un être autonome, ou encore, pour les modernes, par « périodes » (les périodes bleue et rose de Picasso sont emblématiques de ce type de démarche), certains des artistes rencontrés en entretiens – et d'autres côtoyés étroitement durant ces années d'enquête – modulent leur pratique en donnant à l'ensemble de leur

production la forme d'un archipel de projets en cours, dans lequel l'artiste voyage constamment. Celui-ci l'explique très bien :

Ça, c'est une bonne question : je ne fonctionne pas par séries, je fonctionne par projets. C'est une question importante, parce que d'une certaine façon, oui, c'est une série... Je ne veux pas travailler comme ça, en série : j'ai eu une idée et je l'ai fait vingt-cinq fois. Ça, pour moi, c'est un côté où la peinture devient faible. On a compris ton idée, et tu en as fait vingt-cinq pour pouvoir en vendre vingt-cinq. Je suis plus intéressé à l'interaction entre plusieurs idées. Un projet, je ne sais même pas jusqu'où ça va se développer, jusqu'à quand... En le faisant, c'est là que... Tu n'as jamais une vision super claire, tu as des indices et tu descends cette pente-là parce que tu as de bons liens, mais tu ne sais pas à quoi ces liens-là vont te faire penser, ou comment ça va interagir avec l'autre projet. Potentiellement, il y a toujours plein de projets de front. (Q2)

Parfois, ces projets coïncident avec un projet d'exposition. Dans ces cas, l'exposition, plus qu'un accrochage d'œuvres diverses et autonomes, représente une installation en elle-même et devient ainsi souvent le prétexte d'une production spécifique (parfois une série), d'un ensemble de pièces dont la cohérence est importante et dont le « style », si l'on peut dire, sera unique à cet événement.

L'organisation du travail par projet, encore plus incontournable pour ceux qui pratiquent un art immatériel (performance, art action, art dans l'espace public ou relationnel), induit un rythme particulier dans la vie professionnelle de l'artiste, car, bien souvent, le financement, les dépenses, les rapports, les demandes, les dossiers, etc. accompagnent, spécifiquement, ce projet. Certains artistes vivent ainsi des « saisons » alternées d'activités créatives intenses et de passages plus calmes.

10.2 L'*ethos* professionnel

Les sociologues de l'art ont souvent insisté sur l'impossibilité de considérer les artistes d'aujourd'hui en tant que professionnels. Raymonde Moulin écrit, en conclusion de *L'artiste, l'institution et le marché* :

L'artiste contemporain n'est pas un homme de métier, au sens de l'artisan du Moyen Âge. Sa qualification n'est pas le résultat d'un apprentissage spécialisé et sa compétence n'est pas définie par l'excellence d'un savoir-faire. L'artiste contemporain n'est pas un professionnel, au sens où l'était l'artiste académicien dont la formation garantissait le savoir intellectuel et la maîtrise pratique. L'artiste contemporain est l'héritier de l'*alter deus* de la Renaissance et du génie romantique. Il est artiste et il est le producteur de la définition sociale du bien qu'il produit. (Moulin, 1997 (1993): 364)

Écrite en 1992 et très concentrée autour du cas de la France, l'étude de Raymonde Moulin brosse un portrait de l'artiste que la présente enquête permet d'actualiser. On a vu que les rapports au savoir-faire, à l'éducation et à l'héritage romantique ont pris une tournure plutôt relativiste, avec l'apport d'un esprit plus pragmatique, conscient des dynamiques socioéconomiques entourant les pratiques artistiques. À la fois décomplexé, réaliste et peu enclin au lyrisme à propos de sa propre identité d'artiste, le « créateur » d'aujourd'hui ne semble pas se considérer comme un *alter deus*, sauf peut-être en privé, par moments furtifs d'excitation. Il est vrai que, dans une époque de désenchantement, peu de raisons expliqueraient la persistance d'une telle vision de l'art. Même le grand circuit de l'art contemporain international renvoie, par ses vedettes, une image de l'artiste qui, s'il cherche encore l'innovation, ne se positionne pas hors du monde (Wim Delvoye ou Murakami en entrepreneurs prolifiques, Damien Hirst en *trader* audacieux, Jeff Koons en amuseur public de luxe à Versailles¹³¹, etc.).

Les années 1990 ont également été celles où plusieurs gouvernements, dont celui du Québec avant celui du Canada, ont décidé de statuer légalement sur la profession d'artiste : s'agit-il d'un retour dans le temps, d'une façon contemporaine de rejouer la partition de l'académisme? L'enquête que j'ai menée permet de constater que, pour bon nombre d'artistes d'aujourd'hui, l'association, traditionnelle en sociologie de l'art, entre « profession » et « académisme » ne correspond pas à leur réalité. Pour eux, endosser que la pratique artistique détermine un métier et, ou une profession, en même temps qu'une vocation, c'est assumer son intégration au sein des systèmes sociaux et c'est aussi reconnaître les aspects « prosaïques » de la création artistique que sont, par exemple, la nécessité de trouver un aménagement économique viable ou l'importance de développer une certaine forme de stratégie de carrière. Mais le plus important, c'est que cette vision, dite « pragmatique », de leur occupation artistique n'est pas en contradiction avec l'assomption de sa dimension poétique, vocationnelle et orientée vers l'authenticité.

¹³¹ En référence à ses sculptures représentant des ballons de clowns typiques des foires d'amusement.

10.2.1 La reconnaissance des artistes en tant que professionnels compétents

Dans les débats actuels entourant, en Belgique, la récente modification du régime de la sécurité sociale, il est abondamment question de la reconnaissance du caractère professionnel de la pratique artistique. Les artistes et ceux qui les défendent dans l'espace public semblent avoir compris qu'une plus grande légitimité sociale de leur statut de professionnels est indispensable à la persistance d'une création artistique florissante. Une plus grande légitimité, mais également une plus vaste reconnaissance de la situation concrète, économique notamment, dans laquelle les pratiques artistiques se réalisent, permettant une meilleure compréhension des mécanismes de fixation de la valeur des œuvres, entre autres phénomènes « ésotésés ».

Un poète anglais répondait ainsi, à celui qui lui demandait s'il trouvait normal que des poètes doivent trouver d'autres emplois pour gagner leur vie : « Sure, they don't kill dragons, do they¹³²? ». On peut constater ici que le « problème de la vocation » pose moins de difficultés aux acteurs concernés qu'à ceux qui tentent de comprendre leur univers. On touche ici à l'élément crucial qu'est le rôle social symbolique de l'artiste : un rempart contre la monotonie, la perte de liberté et d'authenticité... Si l'artiste se préoccupe du beurre sur son pain, n'est-ce pas toute cette indispensable potentialité qui s'effondre, celle du rêve d'insouciance créatrice dont est dépositaire l'Artiste avec un grand A? Cette question, que cette thèse éludera, mériterait néanmoins d'être soulevée sérieusement. En effet, cet aspect particulier des relations entre l'artiste et la société pourrait jouer plus qu'on ne le croit sur les conditions de vie des artistes. Comme le disait une artiste rencontrée : « À partir du moment où je fais de l'art comme je respire, pourquoi est-ce que quelqu'un devrait me payer pour respirer? » (B10).

¹³² « When Philip Larkin, one of the most popular British poets, was asked whether he found it strange that poets, apart from writing, should have some other, practical profession, i.e. work in a library, bank, insurance company, he reacted with disbelief, answering with a teasing question, "Sure, they don't kill dragons, do they?" We can interpret these words as an illustration of Larkin's consistent refusal to accept the romantic belief in a special, privileged status of the poet placed outside the domain of common, everyday life. But these words may interest us also for a different reason that points to the conditions of the poet in modern society. » Cité par Jerzy Jarniewicz, « Killing Dragons and other Literary Jobs », dans Svante Beckman (s.l.d.). *Conditions for Creative Artist in Europe* (Sweden: Report from de EU Presidency Seminar in Visby, 2001), p. 22.

Dans le quotidien torontois *The Globe and Mail* du 31 juillet 2013, un chroniqueur commente deux études récentes sur les artistes dont les titres évoquent par avance leur attachement à une certaine vision de l'identité artiste : *The Unleashed Mind : Why creative people are eccentric?* et *The Trip to Echo Spring : Why Writers Drink*. Ces études s'avèrent d'excellents exemples de ce que je cherche à illustrer (dans la même ligne que Daniel Vander Gucht, cité en introduction de cette thèse) en estimant que certains intellectuels, parfois chercheurs en sciences sociales, ont encore à s'émanciper des préjugés romanisants à propos des créateurs. L'auteur de l'article, Russel Smith, pose un doute sur la validité de ces enquêtes : « The funny thing is, after having spent a life among artists, I don't subjectively recognize them [les statistiques liant comportement déviants et professions artistiques] to be true ». Il donne cependant une explication intéressante, qui corrobore mon point de vue : « These studies reflect a great societal desire for artists to be different – to be Different – not just workers producing a necessary part of existence like bakers ou plumbers » (Smith, 2013 dans la revue de presse).

Il est possible que dans les époques ayant précédé les révolutions bourgeoises et le romantisme, la reconnaissance des données prosaïques de la création artistique allait plus facilement de soi : plus près de son statut antérieur d'artisan, dont l'émancipation progressive s'est accomplie partiellement grâce à la reconnaissance de la part intellectuelle de son travail, l'artiste possédait encore le statut d'un producteur compétent d'objets spécifiques dont la valeur sociale s'établissait en commun, au cœur de la Cité.

Cependant, le régime artisanal a légué de longue date l'évidence d'une supériorité du maître en ce qui a trait au jugement des œuvres; ce n'est que très récemment que s'est progressivement disséminée l'idée que *quiconque* peut juger de la qualité des œuvres d'art, voire de leur appartenance à l'art, y compris contre l'artiste lui-même. L'éclatement des formes de la création artistique à l'époque moderne et l'attitude combative des artistes modernes jouent certainement un rôle dans ce phénomène, de même que le triomphe de la conception démocratique de l'espace social.

Mais il y a autre chose, qui tient à la manière de comprendre ce qu'est l'art. Si l'art ne relève pas d'un corpus de compétences et de connaissances (techniques et historiques, pour faire

court), qu'est-ce qui permet à l'artiste de déclarer l'existence d'une œuvre d'art là où il a fabriqué un objet à la nature incertaine et à l'utilité nulle, sinon la façon d'être habité par une inspiration proprement « divine »? La supériorité de l'artiste quant au jugement sur l'art nécessite un fondement : quelque chose doit se substituer à la compétence artisanale. Or, lorsque les artistes eux-mêmes abandonnent cet attachement à une transcendance fondatrice de leur génie pour se tourner vers des interprétations alternatives de l'art, que fait le grand public? À quoi peut se référer ce dernier pour faire confiance aux artistes et accepter leur travail pour ce qu'il est?

D'une manière pertinente, la solution proposée par Jean-Marie Schaeffer, qui analyse avec beaucoup de finesse la constitution de la théorie spéculative de l'art à l'époque moderne, se lit dans le droit fil des propos des artistes rencontrés pour cette enquête. Il s'agirait de considérer l'art comme occasion d'une expérience esthétique, vivante et réflexive, en se délestant du référent sacré qui mine non seulement l'atteinte du plaisir esthétique, mais également, ajouterai-je, la reconnaissance des conditions concrètes du processus de création et de la compétence de l'artiste.

Pourtant, si l'étude d'autres époques ou d'autres civilisations nous apprend, certes, que l'art a été cultivé en vue de visées fonctionnelles diverses, elle nous montre également que la valorisation de la gratification esthétique, donc du plaisir « gratuit », purement artistique, n'est nullement une tare de l'Occident moderne : on trouve de multiples témoignages allant en ce sens dans les civilisations musulmane, indienne, chinoise et japonaise, tout autant que dans l'Antiquité classique, qu'elle soit grecque ou romaine. La dimension esthétique est bien une donnée générale de l'art – l'atmosphère indispensable à sa vie. Cette vérité paraîtra triviale, sans doute; mais depuis deux cents ans, beaucoup de ceux qui réfléchissent sur les arts l'ont si bien oubliée, qu'elle est à redécouvrir. [...] la sacralisation des arts n'a été, somme toute, qu'une convention locale et non pas le fin mot de l'humanité concernant l'esthétique et les arts. (Schaeffer, 1992: 387)

10.2.2 Naître ou devenir artiste?

Dans plusieurs secteurs d'activités, la professionnalisation passe par la diplomation officielle. Comme on a eu l'occasion de le rappeler, ce n'est pas le cas dans les mondes de l'art : les critères de la professionnalisation vont bien au-delà de la formation, particulièrement pour les artistes. Ceci dit, l'éducation demeure un facteur important, non seulement sur l'aspect des connaissances et des compétences, mais également sur celui de l'intégration professionnelle au monde de l'art visé.

L'enquête permet de percevoir la cohabitation de deux positions quant au statut de la formation en art. D'un côté, une certaine dimension des compétences artistiques semble, pour les artistes rencontrés, toujours irréductible à la formation, démontrant la persistance d'une compréhension de l'art comme émanant d'une disposition, d'un penchant personnel de l'individu. De l'autre, la formation est envisagée comme moment important, voire fondamental, dans la construction de la démarche artistique et de la carrière professionnelle. Si le second moment semble typique d'un monde de l'art décomplexé à l'égard des mécaniques relationnelles et stratégiques qui s'y activent, le premier élément renvoie clairement au motif très ancien du créateur incréé :

[...] la voie intérieure dans laquelle nous reconnaissons l'enthousiasme divin, l'enthousiasme grec, parle déjà à travers le récit de la jeunesse de Giotto. Ce à quoi correspond à la Renaissance la prévalence de l'idée selon laquelle ni l'éducation ni l'exercice ne forment le génie artistique, mais qu'il s'agit d'une aptitude déjà présente, la « *physis* » antique. Cette vue revêt la forme suivante : l'artiste naît artiste. (Kris et Kurz, 2010 (1934): 59)

Cette « impossibilité » d'apprendre le métier d'artiste dans un cadre scolaire revient comme une thématique constante des entretiens (voir le chapitre 2). La formation en arts apparaît, dans les entrevues, plus proche d'une « formation qui permet un éveil » (B15) que d'une formation où l'on apprend un métier, car, comment apprendre à créer? Comme l'expliquent certains ayant assisté, en tant que professeurs, à ces transitions, les premières tentatives d'inclure des dimensions « professionnelles » dans le cursus des études en arts ont été perçues comme scandaleuses : « ce n'est pas le rôle de l'université de montrer aux jeunes artistes comment remplir des formulaires de bourse ». Encore une fois, on peut constater que la question de la formation artistique et les débats qui l'entourent constituent un cas exemplaire de superposition de référents anciens et très actuels quant au statut de l'activité artistique.

Les entretiens avec les artistes plus âgés sont instructifs pour comprendre à quel point le monde de l'art a changé rapidement en quelques décennies. De l'effervescence insouciance des années 1970, d'ailleurs perceptible dans les entretiens, à la rigueur budgétaire des années 1990, la société, et le monde de l'art avec elle, a vu ses valeurs bouger, toutes les valeurs, morales et mobilières. Parmi les artistes québécois, plusieurs de ceux qui occupent aujourd'hui la position enviable de professeur d'université ont été engagés simplement à la suite de l'obtention d'un baccalauréat, puisqu'il n'existait pas de maîtrise en pratique des arts.

Plusieurs d'entre eux ont pu acheter un atelier, un appartement, voire un immeuble à Montréal ou à Bruxelles, ce qui est moins accessible aux nouvelles générations d'artistes, qui, avec un travail atypique et des rentrées d'argent généralement modestes, n'ont pas la possibilité, même s'ils le voulaient, de contracter un prêt bancaire suffisant pour devenir propriétaire d'un petit appartement au centre-ville. Une artiste rencontrée, sexagénaire, représentée par une galerie en vue, retraitée de l'enseignement, conjointe d'un homme au parcours similaire, n'a pas les moyens actuellement de se payer cet appartement citadin désiré, ni un atelier à son goût au centre-ville de Montréal : elle a préféré s'installer chez elle en banlieue. Ainsi, pour ces professeurs dont les lendemains chantaient en 1970, il n'était certes pas du ressort de l'université de fournir aux jeunes les clés du « développement de carrière » artistique. Cette chose, l'argent, dont il valait mieux ne pas parler... puisqu'il y en avait.

Aujourd'hui, bien des jeunes semblent s'être lancés dans des études et des carrières artistiques avec le même rêve ondoyant au cœur. Puis, la réalité les rattrape et l'on a de cesse, dans les vernissages et les soirées mondaines du milieu artistique, d'entendre la plainte des uns et des autres qui « pensent à faire autre chose, parce que c'est trop dur ». Plusieurs artistes rencontrés appartenant à la nouvelle génération issue de ces universités en ressortent avec un drôle de goût, l'impression d'avoir été floués sur les véritables issues de leur avenir : « on ne nous a pas appris à faire des dossiers, il aurait fallu nous dire à quoi s'attendre ».

Néanmoins, tous ceux qui ont fréquenté une école d'art en ont retiré quelque chose d'important : la découverte de leur médium de prédilection (B6 et B7, par exemple), des rencontres inspirantes et importantes (Q13, Q14), ou encore un bon carnet de contacts (notamment Q9, B11). D'autres s'y sont plongés par volonté de découverte, à partir d'une attirance personnelle envers la création artistique :

Une des raisons pour lesquelles j'ai eu envie de faire de l'art visuel, c'est parce que j'étais « poche » là-dedans et que je voulais apprendre. Je ne comprenais pas le processus de création. J'avais toujours fait des sciences, j'avais une pensée exclusivement analytique, j'avais conscience qu'il y avait d'autres modalités de réflexion, mais je n'étais pas douée pour ça. (Q10)

Dans un autre ordre d'idées, les participants plus expérimentés qui ont enseigné dans les écoles d'art (trois, notamment), évoquent en entrevue une transformation, d'après eux assez

récente, de l'attitude des populations étudiantes en art : « ils sont plus à l'école, moins impliqués dans leur propre démarche » (B15, Q9, Q13, Q14). Comme si les études en arts pouvaient être choisies, à l'image d'autres formations prestigieuses, pour leur « rentabilité » sur le parcours professionnel envisagé. Car, alors que certains sociologues expliquent la pauvreté des artistes par leur nombre trop élevé en regard des ressources disponibles et de la « capacité d'absorption » du marché, il semblerait que les écoles d'art recrutent avec un succès croissant, continuant de grossir les rangs des aspirants, sans nécessairement fournir de formation adéquate sur la réalité professionnelle qui les attend, comme on vient de le voir. Par contre, si l'on tente d'élucider la logique du système actuel de l'art, la compétence à comprendre soi-même « comment ça marche », quoi écrire et de quelle façon pour qu'un dossier soit mieux reçu qu'un autre, fait partie des mécanismes de sélection officiels et participe à créer la « rareté » sur laquelle s'appuie l'institution artistique afin d'établir son prestige.

Il est à noter qu'une augmentation massive des effectifs s'observe également chez les artistes amateurs, dans le contexte d'une société où le loisir créatif devient fort prisé, particulièrement parmi la génération qui arrive actuellement à la retraite, démographiquement dominante. En parallèle, on assiste à un autre phénomène particulier : le geste et l'attitude considérés typiquement « artistiques » semblent surgir hors de la sphère traditionnellement réservée aux arts et contaminer bien des domaines de la vie sociale lui étant étrangers, dont le monde des affaires (plusieurs études abordent ces questions, et on peut lire avec intérêt celles d'Ève Chiapello¹³³). Ces phénomènes auront possiblement des impacts inattendus sur la reconnaissance sociale du statut professionnel des artistes : peut-on s'attendre à une meilleure compréhension des compétences spécifiques des artistes ou, au contraire, à la diffusion du principe selon lequel tout le monde peut être artiste, et donc à la négation de ces compétences spécifiques? Rendez-vous dans dix ans pour une autre enquête sur la question!

¹³³ Lire notamment Ève Chiapello. *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste* (Paris: Métailié, 1998).

10.2.3 Les relations dans les mondes de l'art

L'*agôn*, l'affrontement, le désir de surpasser l'autre peut animer la pulsion créatrice de l'artiste, et Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, fait de la concurrence le moteur principal de la création; écrivains et artistes modernes seraient, selon lui, mus par la recherche de positions dominantes et par la quête de reconnaissance auprès d'instances de légitimation dans un champ essentiellement conflictuel. L'artiste ne serait donc pas ce doux rêveur en quête de mondes imaginaires, mais bien, lui aussi, un loup pour l'homme, ou du moins un renard, c'est-à-dire une figure de la *métis*.¹³⁴

La *métis* de l'artiste n'agit peut-être pas tant contre les autres que pour lui-même, dans le contexte d'un univers professionnel qui est probablement un des secteurs d'activités les moins solidaires, les plus compétitifs et les plus « durs » avec les individus. Toujours impliqués dans des processus de sélection, souvent soumis à l'arbitraire du goût, les artistes naviguent aussi dans un réseau social impitoyable où le style, l'attitude et les comportements sont extrêmement codifiés, mais où la transgression continue d'être valorisée.

Une autre composante importante de l'*ethos* artiste se joue dans cette tension vers la reconnaissance. Les artistes rencontrés ont des profils variés quant à la recherche de la renommée. Pour jouer d'une métaphore, certains sont de véritables guerriers, de fins stratèges de l'image publique et de redoutables attaquants (n'hésitant pas, par exemple, à contacter eux-mêmes les commissaires qu'ils affectionnent pour solliciter une invitation), alors que d'autres sont plutôt attentistes, tablent sur un travail soutenu et espèrent être repérés. Entre ces deux cas limites se situe la grande majorité des artistes : une conscience de l'importance de s'autopubliciser, soit par une présence sur internet ou dans des événements réels; une attention portée à l'entretien des réseaux de contacts, question de ne pas se faire oublier et montrer que la pratique artistique évolue; et souvent, des initiatives autonomes pour diffuser son travail (voir la figure de « l'artiste entreprenant »), seul ou en petits collectifs *ad hoc*. Au cours d'un même parcours de création, des étapes se dessinent, un processus de professionnalisation se dégage, avec des périodes durant lesquelles les occupations propres à ce processus prennent beaucoup d'espace, comme l'explique cette artiste de la performance :

Parce que je suis aussi une grosse bosseuse, des fois je me remémore ce que j'ai fait il y a trois-quatre ans, et je me dis : mais tu étais totalement tarée. J'ai fait des trucs, des expositions pas croyables avec zéro moyen... C'est différent, en fait. Maintenant, j'ai la possibilité d'avoir un peu plus de moyens, mais c'est comme si j'ai le sentiment de faire un peu moins.

¹³⁴ Jean-Pierre Sag, « Fantômes d'images non-trafiquées », *Revue d'esthétique*, no 41 (2002), p. 69.

Parce que je me suis professionnalisée et je ne veux pas dire : je me trouve un lieu pour exposer et je me jette corps et âme pour faire mon installation. Non, maintenant, j'ai un projet, je vais monter un dossier, je vais faire une demande de subvention... je dois mettre en ligne des informations, avoir des rendez-vous pour discuter avec des partenaires, et ça, ça devient, entre guillemets, un peu lourd. Du coup, je suis moins dans une activité de création que dans une organisation professionnelle. (B11)

Marc-Olivier Wahler, directeur du Palais de Tokyo à Paris de 2006 à 2012, dresse ainsi le portrait de l'artiste actuel :

Il ne voyage jamais sans ses catalogues, cartons d'invitation, dossiers de photocopies et carnets d'adresses. À chaque vernissage se joue le ballet de l'échange de données : voilà mon carton, merci pour la plaquette, super ton dossier! Il faut savoir assumer des stratégies, prendre de bonnes décisions, planifier, produire, être physionomiste, avenant et convaincant, comme n'importe quel PDG. Chacun avance ses pions dans le grand jeu de rôle du monde de l'art, où parodie et échange se côtoient. Et personne, qu'il le veuille ou non, n'échappe à ce jeu. (Entrevue, *Le Temps stratégique*, n° 82, 1998)

[Ce qui a changé depuis 30-40 ans] Comme si la production était devenue, pas beaucoup, mais légèrement secondaire, par rapport à la reconnaissance de soi comme artiste. Le gros de la promotion des efforts est consacré, par les artistes eux-mêmes, à leur promotion. Au conseil des arts [dans les demandes de bourses], les textes sont extraordinaires et les oeuvres sont toutes petites. C'est comme si la production, c'était moins important que ce qu'on peut en dire, ou ce qu'on va penser de soi. Alors, il y a beaucoup de « paraître » et ça finit par me fatiguer. Les gens vont aller dans les vernissages, ils vont être performants, ils vont se présenter, ils vont écrire dans une revue parce que ça rapporte, et ils n'ont pas le temps de travailler pendant ce temps-là, et quand arrive le temps de l'exposition, ils prennent une semaine et là ils produisent... La production est un peu mise au rancart au profit d'une mise en valeur de soi, comme personne, comme artiste, mais... c'est peut-être la nouvelle génération du mythe de l'artiste! (Q14)

La présente enquête n'a pas permis de confirmer par l'observation les constats de cette artiste : il s'agit d'une vision très personnelle, qui comme toute vision, révèle et masque à la fois la réalité. Toutefois, d'une façon générale, les plus âgés parmi les artistes rencontrés s'accordent sur l'observation que les jeunes artistes d'aujourd'hui sont beaucoup plus conscients qu'eux ne l'étaient de ce qu'implique une « carrière artistique ». Ainsi, « le rapport au métier – carrière ou travail de vocation – aurait de la sorte sensiblement évolué, créant une sorte de clivage générationnel au sein du milieu professionnel », comme le soulignent Guy Bellavance et Christian Poirier (2011). On peut constater le phénomène à la lecture des études de Léon Bernier et Isabelle Perrault *L'artiste et l'œuvre à faire*, et de Marcel Fournier *Les générations d'artistes*. Il est intéressant de remarquer, à partir des entretiens, qu'un certain nombre d'artistes semblent également avoir vécu cette transition au fil de leur parcours personnel :

Ce qui est étrange, pendant des années de temps [sic], il fallait absolument que je produise des objets, j'avais un besoin viscéral de produire des objets d'art. Aujourd'hui, je me demande si je ne les fais pas *parce que* c'est mon métier. Maintenant, j'ai des expos de prévues, j'ai des gens qui sont millionnaires et qui veulent acheter... mes sculptures ont doublé [de prix] en quatre ans. (Q16)

Des artistes plus vieux perçoivent chez leurs collègues du même âge un certain sentiment d'être exclus des programmes d'aide aux artistes – et il est vrai qu'il existe beaucoup de programmes pour les artistes émergents et très peu pour les artistes confirmés, même si en nombre de bourses, les artistes de la relève sont loin d'être aussi soutenus que les autres, ce qui apparaît normal. Cette situation s'observe au Québec et en Belgique, où les prix les plus renommés sont réservés à la frange « jeune » de la population artiste.

Dans le rapport du Conseil des arts des régions de Québec et de Chaudière-Appalaches concernant la situation des artistes en mi-carrière ou chevronnés, il semble exister une réelle problématique en ce qui a trait au support public de ces carrières : beaucoup se sentent « abandonnés par le système » une fois qu'ils n'ont plus accès aux programmes dédiés à la relève artistique. On peut alors se surprendre que les recommandations et revendications exprimées dans le rapport ne concernent que l'élargissement de l'accessibilité aux aides publiques ou l'augmentation simple de celles-ci, sans aucune évocation des autres ressorts économiques du monde de l'art, comme le marché privé ou les ressources associatives.

Ceci dit, il est vrai que la « structure de goût » propre au monde de l'art actuel, tournée vers l'innovation, ne favorise certainement pas une bonne visibilité des pratiques plus matures, souvent plus « stables ». D'un autre côté, il existe suffisamment de contre-exemples d'artistes persistants dans une démarche de recherche innovatrice à un âge avancé pour contrer cet argument. Ces considérations devraient intéresser tous les artistes puisque, potentiellement, tant qu'ils sont jeunes, ils sont dans le ton, mais l'essoufflement créatif guette toutes les pratiques, comme plusieurs interviewés l'ont fait remarquer.

Finalement, comme j'ai tenté de le mettre en évidence dans le Chapitre 2, la solidarité professionnelle semble assez faible parmi les artistes en arts visuels et en arts plastiques, du moins aujourd'hui. On a de multiples occasions de le remarquer. Par exemple, les coupures budgétaires gouvernementales qui affectent les artistes ne sont pas souvent une source de mobilisation. Les organismes qui se considèrent, officiellement ou officieusement, comme

porte-paroles de la communauté artistique se déchirent régulièrement sur la place publique et aucun discours unifié n'émerge du secteur. Par ailleurs, les milieux artistiques eux-mêmes sont fragmentés par la diversité des parcours personnels, des succès commerciaux et des visions esthétiques. Cette attitude d'indépendance professionnelle ne serait d'ailleurs pas un fait nouveau : dans leur enquête sur les personnalités d'artistes, les historiens Rudolf et Margot Wittkower rapportent le cas de Brunellechi qui refusa, jusqu'à la prison, de payer sa cote à la guilde des travailleurs du bâtiment dont il devait être membre pour pouvoir travailler. Nous sommes en 1434 : « [...] il en sortit vainqueur et il établit le droit qu'avait un homme libre de veiller à ses propres intérêts et d'agir selon sa propre conscience (Wittkower, 1985: 48-49) ».

On peut certainement conclure que l'ordre des valeurs, particulièrement l'attachement à l'autonomie et à la liberté, de même que l'élitisme spécifique des artistes, joue dans ces enjeux de solidarité professionnelle, aujourd'hui comme hier, un rôle déterminant. Voilà encore un élément particulier qui démontre, dans l'*ethos* artiste d'aujourd'hui, une persistance des postures héritées dans un contexte bien actuel.

10.3 L'*ethos* du citoyen-artiste

10.3.1 *Formes d'engagement : engagement par les formes*

Parmi les artistes rencontrés, aucun ne pratique un art politiquement engagé, littéralement engagé, même si certains ont des affiliations idéologiques ou politiques marquées et s'impliquent par ailleurs dans des réseaux militants. La majorité d'entre eux se considèrent « engagés » tout en se distanciant énergiquement d'une posture didactique. L'art à message : très peu pour eux. Leur engagement passe ailleurs, dans leurs implications citoyennes ou, comme ceux qui ont consacré ou consacrent beaucoup d'énergie dans l'organisation de leur communauté artistique, à l'égard du monde de l'art qui les entourent : démarrage de projets, d'ateliers collectifs, de galeries autonomes, implication dans les centres d'artistes, etc. Il faut être honnête, j'ai une pratique *street art* à côté... des *stickers*. Plus jeunes, je collais pour Alternatives Libertaires, un magazine anarchiste, j'avais 15-16 ans, donc j'ai fait partie de tout ça, j'allais placarder des affiches partout. Maintenant, la politique ne m'intéresse plus, je ne pense pas qu'on puisse trouver une solution par la politique, je crois que c'est plus par l'art qu'ont peut faire réveiller les consciences et donc j'aime mieux développer des trucs

artistiques. L'artiste n'a pas à être engagé politiquement, dans l'art contemporain il y a aussi un gros engagement politique qui, je trouve, n'a pas de sens. L'art, ça ne fonctionne pas comme la politique, ce n'est pas la même chose. (B2)

Là-dessus également, ils héritent de la posture autonomiste du XIX^e siècle. Cependant, les grands récits avant-gardistes du XX^e siècle n'interpellent plus leur créativité artistique. Comme le souligne Dominique Château, « si, pour l'occasion, le praticien de l'art est converti à l'engagement dans le monde, c'est encore *en tant qu'artiste* : l'engagement politique de l'artiste *en tant que politicien* est autre chose (Château, 2008: 47) ». Pourtant, la Belgique comme le Québec possèdent une longue tradition « d'art engagé ». Cet héritage n'est pas rejeté, mais n'est plus adopté comme modèle de pratique, comme fondement éthique de la création. L'orientation vers l'œuvre comme dispositif purement artistique est plus fréquente, dans la mesure où il s'agit alors de nourrir une réflexion sur l'être-ensemble ou l'expérience humaine en général : « La politique dans l'art, est-ce que c'est possible? Je crois que c'est possible, mais comme un cheval de Troie, comme réformateur. On ne peut pas être des révolutionnaires! » (B8).

Le politique vient de plus en plus dans mon travail : je prends des positions. Mais je n'ai jamais été affiliée à un groupe, un peu d'extrême gauche, ou avec des revendications politiques fortes, je n'ai jamais pris parti comme ça. En tout cas pas dans mon travail. Après, dans ma vie de tous les jours, je suis un peu... contre l'injustice, revancharde, et tout ça. Je n'ai pas une étiquette typiquement politique dans mon travail. Je revendique l'intégrité humaine, l'intégrité identitaire, le droit à ses choix, autant de vie, de mœurs, voilà... Alors ce serait peut-être plutôt sociologique que politique. (B11)

Il n'y a pas de démarche politique du tout, c'est vraiment une réflexion sur la société dans laquelle on est, sur la vie dans laquelle on est, sur comment on envisage sa manière de vivre dans une ville... (B2)

Comme l'évoque le critique et historien d'art Paul Ardenne, l'art d'aujourd'hui agit souvent à l'échelle d'une micropolitique (2000). Il est très rarement question, pour les artistes d'aujourd'hui, d'une façon de « faire la révolution ». L'enjeu demeure celui de la réflexivité, mais s'éloigne d'une proposition directe d'opinions, de vérités à défendre.

Plus politisés que leurs œuvres pourraient le laisser croire, la plupart des artistes rencontrés n'en sont pas moins allergiques au style didactique : « J'ai déjà eu des projets qui ont commencé par des questions sociales, mais l'enjeu politique du projet était dissimulé... donc j'ai laissé tombé le discours social » (Q2). Ils prennent grand soin, d'ailleurs, que les

institutions qui les reçoivent et les exposent ne leur fassent pas dire, par le biais de textes, de cartels ou autres véhicules, des choses qu'ils n'ont pas dites.

Le rapport pédagogique, c'est super important. C'est un truc que je déteste, tout le côté pédagogue des musées, didactique, machin, j'ai l'impression qu'on prend les gens pour des cons. Quand on leur dit quoi penser, c'est un truc qui me gêne très fort, et quand j'expose dans une institution, je me bagarre pour qu'il n'y ait pas de cartels, ou surveiller ce qu'on écrit dessus. C'est tout un dispositif qui est à prendre en compte. (B5)

Préserver l'indépendance de pensée, la leur comme celle de leur public est primordial. L'utilisation de l'art à d'autres fins peut devenir, dans le cas de certains artistes, un véritable moteur de créativité : « On était en train de penser comment l'art est utilisé dans la société de marketing et comment on va s'en sortir par rapport à ça » (B12).

10.3.2 La reconnaissance sociale de l'artiste en tant que citoyen et travailleur

D'après ce qu'ils en disent eux-mêmes, le statut réel des artistes dans la société n'est pas très bien reconnu, autant au Québec qu'en Belgique. De l'extérieur, la vie d'artiste paraît bien attirante, avec toute cette liberté; mais de l'intérieur, on est appelé à se justifier devant quiconque veut savoir pourquoi les taxes paieraient un « créateur » de prétendues œuvres d'art. Néanmoins, très peu de sujets de l'enquête vivent mal avec cette image sociale d'être « aux crochets », par le chômage ou les bourses. La très grande majorité d'entre eux considèrent ces aides publiques comme normales, en tant que participation raisonnable de l'État qui en retire toutes sortes de bénéfices, plus ou moins concrets.

La société pense ne pas avoir besoin des artistes, en fait. Mais le problème, c'est que s'il n'y a plus d'art, la société, elle s'écroule, parce que l'humain existe parce qu'un jour il a projeté sa masse sur un mur, c'est ce qui fait qu'il est devenu un artiste, et qu'il est devenu un homme. Si on enlève l'art, on n'a plus rien. Mais a priori, on n'en a pas besoin. (B2)

Moi je pense que l'art c'est un bien commun, les artistes devraient être soutenus pour exercer une pratique artistique et ainsi pouvoir s'engager dans la société (rires) en tant que créateurs! Je suis pour l'investissement public, ça fait toujours sortir des arguments sociodémocrates ce qui est assez drôle dans mon cas [elle s'affirme idéologiquement anarchiste]. Je ne pense pas que le passage à l'entreprise privée et à l'entrepreneuriat soit un progrès. Ce n'est pas le système des bourses, c'est la totalité de la manière dont on pense l'art dans la société, et là il y a mille et une variables qui expliquent la précarité qu'on vit comme artiste quand on choisit de faire ça. Quand tu as une bourse, comme le vidéo que je fais, j'ai eu une bourse pour la phase de création, mais pas pour la phase de production... Ça, c'est un autre problème. J'ai donc eu une bourse pour la première phase de création, ça a été fantastique, parce que là j'ai pu payer mon monde, payer un studio, tourner dans de bonnes conditions, etc., mais là je n'ai

rien pour le montage, et on s'extasie... que wow! On peut payer les gens! Mais c'est quand même absurde... que ce soit un tel... que tu te considères comme tellement chanceuse! (Q10)

Le fait que le grand public ne comprenne pas l'art qui lui est contemporain, souvent produit avec l'aide des deniers publics, n'est pas un souci pour la plupart des artistes, du moins parmi ceux que j'ai rencontrés : cet élitisme spécifique des artistes, dont j'ai traité des origines possibles dans la partie sur les valeurs, se dégage explicitement des entretiens¹³⁵. Souvent, cette valeur s'exprime par un refus radical du nivellement par le bas en ce qui concerne l'innovation ou la qualité artistique, qui se réaliserait par des compromis sur les plans du contenu des œuvres ou de leur manière d'être produite. On peut donc en conclure que, sur l'échelle des valeurs, l'argument démocratique ne suffit pas à déloger la valeur d'authenticité du travail artistique, qui doit se maintenir dans son intégrité malgré une contestation de l'extérieur.

10.3.3 Sur « l'usage public » des artistes

Dans plusieurs villes du monde, notamment en Amérique du Nord, les urbanistes ont souvent utilisé la population artiste dans les processus de réhabilitation de quartiers déclassés. Ainsi, on a vu pousser des ateliers d'artistes dans des zones industrielles, souvent « en attendant » la gentrification qui suit inévitablement l'établissement des artistes, gentrification dont les artistes ont parfois été les responsables (comme à Soho, à New York, où les artistes, propriétaires d'ateliers extraordinaires depuis les années 60, ont fini par les abandonner pour les louer, sous forme de loft, à de fortunés amateurs d'ambiance « arty »...). Cette « exploitation » urbanistique des artistes, souvent consentie par ceux-ci qui en tirent des avantages certains, ne se réalise pourtant pas sans heurts ni effets pervers. Par exemple, l'occupation d'espaces résiduels, comme les appelle Alain de Wasseige (2006), condamne les artistes à une certaine errance, ces lieux n'étant que rarement stables, les propriétaires se servant souvent des artistes pour occuper et rentabiliser les lieux en attendant de posséder le

¹³⁵ Cet élitisme se dévoile également dans certaines communications publiques des organismes du milieu artistique, notamment dans les communications du RCAAQ autour du programme de subventions pour artistes de la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles, Québec) Réseau art actuel, « Pourquoi le RCAAQ s'inquiète des manœuvres du RAAV? », www.rcaaq.org 1 février 2010.

capital nécessaire à la réfection dans un but de location plus profitable, généralement résidentielle.

Un autre exemple est celui du projet Sherpa, dans la Ville de Québec. Un organisme d'intervention en santé mentale est parvenu à obtenir tous les appuis nécessaires pour faire construire un bâtiment d'envergure au centre-ville, dans le but d'y accueillir une clientèle très spécifique : d'une part, des personnes aux prises avec des problèmes de santé mentale et d'autre part, des artistes à faibles revenus. On a vu là une occasion de favoriser la mixité sociale et, surtout, d'offrir aux personnes marginalisées un milieu de vie propice à favoriser leur réintégration sociale¹³⁶. Malheureusement, c'est avec beaucoup de surprise et de déception que les promoteurs du projet ont vu leur beau rêve se ternir par le peu d'enthousiasme de la communauté artistique, qui a plutôt vu là une manière de forcer les artistes à faire de l'intervention sociale bénévole. Dans les discussions de cafés et de vernissages, j'ai pu percevoir à plusieurs reprises à quel point ce projet, rare projet s'adressant à la communauté artistique pour leur offrir une ressource à prix modique – des logements, dans ce cas-ci – était perçu comme une insulte : comme si l'on considérait d'office que les artistes ont suffisamment d'affinités avec les personnes qui souffrent de problèmes de santé mentale pour qu'il leur paraisse intéressant de partager un même milieu de vie.

Et monsieur Côté d'enchaîner en disant que parce que les artistes étaient facilement marginalisés, et parce qu'on les traitait souvent à tort « d'assistés sociaux de luxe », celui-ci avait toujours cru qu'ils devaient eux aussi se sentir exclus, ostracisés, un peu comme le sont les « fous » dans la cité. Partant, il pouvait, il devait nécessairement exister un courant de sympathie naturelle, une solidarité entre ces deux catégories d'exclus. « Et bien je m'étais royalement trompé, complète avec un brin de dépit le directeur de Pech. À la lueur des résistances qu'on a connues, et du peu de succès que notre programme a connu (au départ) avec les artistes, je me rends compte qu'on a eu à faire, du moins en partie, à la bonne vieille discrimination... (Simard, 2013 dans la revue de presse)

¹³⁶ « Doté d'un lieu de diffusion culturelle, Sherpa agira comme lieu d'expérimentation qui permettra, d'une part, d'initier à la culture des individus vivant des situations d'exclusion sociale et, d'autre part, d'utiliser comme médiateur l'artiste et son œuvre dans un processus de diffusion pour atteindre la collectivité en général par le biais d'ateliers de création, du partage d'expériences culturelles et artistiques, de manifestations culturelles, de projets artistiques participatifs impliquant artistes et groupes sociaux. » Site internet officiel de l'organisme : <http://infopech.org/les-sept-volets-de-service/7-sherpa/> (consulté le 10 juin 2013).

Ce cas est intéressant, car il met en scène d'une façon brutale la représentation populaire de « l'artiste » : un marginal, excentrique, pauvre, prêt à s'engager auprès des déshérités de la société, heureux de partager son palier avec une personne qui, comme lui, a de drôles de comportements et d'occupations, éprouve des difficultés d'intégration sociale, etc. Dans une perspective de mixité et de réintégration sociale, dans le but affirmé de donner aux personnes atteintes de maladie mentale un exemple de vie sociale épanouie, pourquoi n'a-t-on pas proposé un tel projet avec, comme partenaire, les étudiants et travailleurs de l'École Nationale d'Administration publique, située juste à côté, ou ceux d'Ubisoft, de jeunes gens confiants en l'avenir et amateurs de stabilité? Pourquoi a-t-on saisi la communauté artistique, qui se trouve comme prise en otage par ce projet à la conception duquel elle n'a pas réellement participé, mais que tous les fonctionnaires municipaux trouvent extraordinaire? Dans la situation, les artistes n'ont pas le moyen de défendre leur position : enfin, un projet pour eux, de beaux logements neufs à prix modiques, avec un environnement « stimulant ». Je n'ai rencontré aucun artiste, même parmi les plus pauvres, intéressé à entériner, en y habitant, la perspective de ce projet d'aménagement urbain ou d'un projet similaire.

Ce projet arrive au même moment qu'une décision de la Ville de Québec d'abolir la seule mesure fiscale favorisant les artistes : un programme de remboursement de la taxe foncière sur les ateliers. Aussi petites que soient les sommes engagées à l'échelle d'un budget municipal, il s'agit d'un enjeu économique non négligeable pour bien des artistes. Peu de villes dans le monde disposent d'une politique officielle concernant les ateliers d'artistes et espace de répétition, permettant de préserver l'accessibilité à ces espaces de production malgré la spéculation immobilière. Pourtant, les grandes villes affirment sans cesse l'intérêt – ou l'avantage comparatif – découlant de la présence d'une communauté artistique nombreuse et dynamique.

On semble regretter, au sein de la communauté artistique, que la réalité des artistes et leurs besoins soient si peu compris. Comme plusieurs autres villes, Québec et Bruxelles comptent de moins en moins d'espaces locatifs disponibles pour des ateliers de production. Ceux qui restent sont souvent sales, délabrés et ne permettent pas toujours un travail professionnel conséquent. Ce sont des lieux résiduels, comme le dit Alain De Wasseige (2006). De la poussière qui tombe constamment d'un vieux plafond industriel, c'est très mauvais pour les

œuvres en train d'être produites quelques mètres plus bas. Les artistes sont également des travailleurs : ils ont besoin d'un environnement adéquat pour produire, de ressources et de moyens de production. Ils ne sont pas que des êtres excentriques qui peuvent partager leur milieu de vie avec les marginalisés pour leur communiquer, par on ne sait trop quel moyen, leur créativité et leur dynamisme.

De ces observations sur l'engagement politique des artistes, effectif ou souhaité par ceux qui comptent sur eux afin de composer un monde plus libre et réenchanté, se dégage à nouveau un *ethos* multidimensionnel. À travers son engagement *artistique* au cœur de la Cité, l'artiste d'aujourd'hui continue de révéler une dimension possible de son *ethos* spécifique : celle d'une « politique par les formes », d'un moment où se « met en œuvre » une vision du monde et de la vie sociale qui révèle l'idéal politique du créateur. Par leur manière de réagir fortement à l'exigence sociale, exogène, d'une vie « rêvée », les artistes d'aujourd'hui démontrent leur attachement à la qualité du travail que nécessite la création d'œuvres.

10.4 L'*ethos* de l'identité

L'artiste est sans aucun doute une figure mythique ou du moins, archétypale, qui a donné lieu à de nombreuses tentatives d'explication. Une des questions les plus passionnantes et difficiles de cette enquête concerne ce mythe et cette histoire, particulièrement sa concrétisation chez les artistes d'aujourd'hui. C'est ici par le biais de l'*ethos* de l'identité que je tenterai de donner un aperçu de ce périlleux trajet. Comment cet héritage, à la fois fictionnel et historique, est-il aujourd'hui rejoué, déjoué, contesté ou ignoré? Pourra-t-on aller jusqu'à percevoir la façon dont les artistes d'aujourd'hui dévoilent leur appartenance à une ère post-moderne, telle que définie par Lyotard (1979) ou, d'une autre manière, par Michel Freitag (2002), dans leur manière de refuser ou de redéfinir dans leur propre vie le « grand récit » de l'Artiste créateur? Se surprendra-t-on, au contraire, de la modernité de leurs postures, d'un attachement aux motifs romantiques de l'identité d'artiste? Pourrons-nous constater la persistance ambivalente, colorée d'un pragmatisme certain, de ces valeurs propres aux artistes des siècles passés qui se négocient aujourd'hui à l'aune d'un contexte inédit?

Une artiste raconte son souvenir d'enfance en nuançant : « mais ça fait toujours un peu romantique »; un autre fait de même : « ce n'est pas du romantisme ». Ils cherchent à se distancer de cet univers d'explication, tout en demeurant honnêtes avec eux-mêmes et envers leurs souvenirs. S'il y a peut-être un « romantisme » irréductible tapi dans la relation à l'art, qui tient probablement à l'inénarrable expérience esthétique qui y est toujours en jeu, les artistes rencontrés en sont fort conscients, et ce voile « de douceur et de lumière » qui entoure la production artistique les dérange¹³⁷. Ils s'en excusent presque, réfutent cette affiliation et sont impitoyables à l'égard du grand public qui, à leurs yeux, entretient une fausse image de l'artiste en perpétuant cette vision romanesque.

Ca devient une façon d'être, mais au niveau professionnel, ça devient une job au moment où tu vas tout le temps à l'atelier. Les gens pensent : tu rentres ici [dans l'atelier] et tu t'exprimes, c'est tellement l'fun... C'est tellement une espèce de fausse vision, la mythologie là-dedans c'est fou... L'atelier, ça reste bien mystérieux, qu'est ce qu'ils font là-dedans? Où est-ce qu'ils trouvent ces idées-là? Pourquoi te donnes-tu tant de misère? (Q2)

Tu as envie de faire ça et de te consacrer à ça, et tu as suffisamment envie pour avoir fait tous ces choix-là avant, mais il faut faire attention aussi à... on a aussi tendance... je vais le dire autrement : en fait, je ne suis pas très romantique. Je ne crois pas beaucoup en la force intérieure qui te bouleverse. Mais, en même temps, c'est un peu une contradiction, parce que tantôt je disais que j'avais besoin que les choses aient du sens pour m'y engager. (Q10)

Plusieurs auteurs ont mis en évidence les différentes constantes de ce mythe, de cette « légende de l'artiste », pour reprendre le titre de la célèbre étude de Kris et Kurz¹³⁸. Puisqu'il s'agit d'une figure mythique, sa description passe généralement par des sources d'une nature particulière : par exemple, des biographies et des récits sur les vies d'artistes célèbres ou des fictions littéraires mettant en scène des artistes. Ces documents, que l'on retrouve à toutes les

¹³⁷ Je reprends l'expression chez Hannah Arendt : « L'ennui avec le philistin cultivé n'est pas qu'il lisait les classiques, mais qu'il le faisait poussé par le motif second de perfection personnelle, sans être conscient le moins du monde que Shakespeare ou Platon pourraient avoir à lui dire des choses d'une autre importance que comment s'éduquer lui-même. L'ennui, c'est qu'il s'enfuyait dans une région de « poésie pure », pour maintenir la réalité hors de sa vie — ainsi, une chose aussi « prosaïque » qu'une disette de pommes de terre —, ou pour la regarder à travers un voile « de douceur et de lumière ». *La Crise de la culture*, p. 260.

¹³⁸ Dont Kris et Kurz (*La légende de l'artiste*, 1934), mais aussi : Rudolf & Margot Wittkower. *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française* (Paris: Macula, 1985). Dominique Château. *Qu'est-ce qu'un artiste?* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008). Paul Barolsky. *A Brief History of the Artist from God to Picasso* The Pennsylvania State University, 2010).

époques et dans toutes les cultures¹³⁹, n'ont généralement pas pour objectif de rendre compte fidèlement de la réalité, ce souci, typiquement positiviste, étant somme toute assez récent dans l'histoire. Néanmoins, l'étude de ces sources « fictionnelles » offre un accès privilégié à l'imaginaire déployé autour de la figure de l'artiste, et à ses mutations diachroniques.

En parallèle du mythe et de l'héroïsation de l'artiste, le développement historique de son statut social a mené à la cristallisation d'un système de valeurs et de comportements associés qui se sont, à différents degrés, transmis jusqu'aux artistes d'aujourd'hui. Les périodes charnières qu'ont été, par exemple, la Renaissance et la période des révolutions bourgeoises ont vu se modifier profondément la nature des rapports économiques et sociaux entourant les pratiques artistiques. L'histoire sociale du statut de l'artiste révèle la constitution progressive d'une profession relativement organisée, et largement ritualisée. Ainsi, la version actuelle de l'identité artiste est tributaire d'un héritage complexe, un pied dans l'ordre imaginaire du mythe, un pied dans l'ordre historique des événements ayant conduit au développement du statut social de l'artiste. Sur cette question de l'*ethos* de l'identité, on navigue donc sous deux pavillons.

Une mise en garde s'impose encore : l'enquête proposée ici porte sur les artistes contemporains en arts visuels. Il ne fait pas partie de mes objectifs d'aborder le statut des comédiens, des danseurs ou des musiciens, en généralisant mes propos sur les artistes plasticiens à tous les métiers de la création. Si plusieurs parallèles peuvent sans doute être effectués, ils doivent l'être avec beaucoup de prudence. La grande quantité de publications actuelles, réunissant sous une même jaquette et un titre commun où figure le mot « artiste » les contributions de chercheurs divers, s'intéressant à divers champs de la création artistique, et à diverses pratiques créatives, peuvent laisser croire que les expériences de ces artistes sont tout à fait comparables. Ce type de publication demeure absolument intéressante du point de vue de la recherche en sociologie de l'art, mais ne devrait pas faire oublier que chaque discipline artistique possède, d'une part, ses propres exigences, rythmes, matériaux, structures économiques, réseaux, et d'autre part, sa propre historicité. Ainsi, de la « légende de l'artiste » dépeinte par les écrivains, de Vasari à Balzac, on peut possiblement tirer une

¹³⁹ En effet, les études susmentionnées font état du même type de construction stéréotypée de l'artiste en Chine impériale qu'au temps de Vasari.

image globale de l'artiste idéal. Il est néanmoins essentiel de garder à l'esprit que cette histoire concerne généralement des peintres et des sculpteurs. L'extrapolation peut s'avérer impertinente à bien des égards, malgré son pouvoir de séduction. Ceci dit, il semble bien que chaque époque partage un nombre relativement limité de conceptions de l'art, et cette chose qu'est l'art fédère en quelque sorte les artistes de toutes disciplines.

10.4.1 Le génie créateur, le travailleur infatigable et le principe démocratique

On dit « travail », mais une chose est sûre, la photo n'est pas un travail. On ne travaille pas; on prend un « dur plaisir », comme me disait un ami médecin. C'est un exercice, mais pas n'importe lequel. Quand on a un sens plastique, eh bien, ça donne des obligations! La photo, ça ne se calcule pas, ça n'a rien d'intellectuel. On n'a pas d'intention explicite, on a une intuition, et puis après on décide si ça tient ou si ça ne tient pas. C'est comme dans tous les arts¹⁴⁰.

C'est un peu la figure qu'on a de l'artiste aussi, qui est très très talentueux, que son art le dépasse, blabla. En fait, dans la réalité, c'est pas beaucoup ça, faut travailler beaucoup. (Q10)

Un pas en avant, deux en arrière, trois en avant... Ce n'est pas avec tous les projets, mais c'est vrai que ça nous arrive souvent. (B12)

Quelque part, c'est rare en maudit que quelqu'un réussisse à faire de l'art avec désinvolture, avec un peu de je-m'en-foutisme, comme la plupart des gens imaginent ce qu'est un artiste. Tous les artistes que je connais sont plus proches d'être des sportifs que la caricature de l'artiste. Il y a une forme de discipline et d'entêtement perpétuel. (Q16)

Les entretiens permettent d'être assez clair sur un point : si l'artiste crée, c'est, à ses propres dires, parce qu'il le veut bien, qu'il en fait le choix conscient, et parce qu'il travaille. Si la « nécessité intérieure » est évoquée par certains, le reste de leurs propos confirme souvent qu'il s'agit tout de même d'un désir modulable, particulièrement en rapport avec les autres circonstances de la vie (familiales, économiques, professionnelles par ailleurs, etc.¹⁴¹).

Au départ, la perspective sociologique de cette thèse visait à traiter de la pratique artistique dans son contexte social, économique, législatif et culturel. Si certaines personnes sentent et

¹⁴⁰ Henri Cartier-Bresson, « Entretien avec Gilles A. Tiberghien, 1986. », *Cahiers du MNAM*, n° 92 (2005).

¹⁴¹ Ainsi en va-t-il de ceux qui, durant un certain temps, mettent de côté cette « nécessité » pour se consacrer à des enfants, à un projet domiciliaire très énergivore ou à un poste de direction au sein de l'université. S'ils affirment avoir hâte d'y revenir, c'est volontairement qu'ils ont mis leur pratique artistique entre parenthèse.

expriment l'existence d'une nécessité intérieure qui les amène à créer, l'intégration de ces personnes à la vie professionnelle de praticien de l'art répond à d'autres exigences. En effet, comme cela ressort des entretiens, les dimensions pratiques de cette intégration que sont les aménagements divers qui caractérisent la vie d'artiste professionnel, visent à permettre la persistance de la pratique artistique, hors de tout appel de la nécessité. Ainsi, même s'il fallait conclure à l'impériosité de cette « nécessité », ce qui dépasserait le territoire de l'analyse sociologique et rejoindrait celui de la psychologie, il faudrait bien concéder que la majorité des choix qu'ont à faire les artistes au fil de leur parcours répond à d'autres référents, parfois d'ordre économique, pratique ou éthique. Ce qu'il faut retenir, c'est que la « nécessité intérieure », telle qu'évoquée dans certains entretiens, pourrait très bien s'exercer à l'extérieur d'une vie d'artiste professionnel, et que ces gens le savent. L'enjeu de leur persévérance dans le monde de l'art est double : celui de la possibilité d'une *centralité concrète* de la pratique artistique dans leur vie (sur le plan de la répartition du temps et de l'énergie), et celui, considérable, de la *reconnaissance publique* des fruits du travail, c'est-à-dire la diffusion des œuvres, à laquelle est reliée la reconnaissance de l'*identité sociale* d'artiste. Comme l'enseigne d'ailleurs l'histoire de l'art, une personne peut très bien répondre à sa nécessité intérieure de créer des œuvres d'art sans jamais embrasser une vie d'artiste professionnel (« J'imagine qu'il y a des tas de gens qui bossent chez eux sans jamais rien montrer. Mais c'est autre chose, ce n'est pas la même histoire » (B5). C'est une des raisons pour insister sur le fait que les artistes dont il est question ici sont de ceux qui ont choisi cette vie, et non pas « les artistes » en général. Sur la question de l'*ethos*, de grandes disparités seraient peut-être constatées entre ces artistes et ceux qui, comme Franz Kafka, pour ne nommer que lui, ont plutôt dissocié leur pratique artistique de leur vie sociale, quelles que soient les raisons fondant ce choix. Cette thèse ne prétend en aucune façon statuer sur la définition d'un « artiste véritable » : elle ne veut qu'éclairer la condition de ceux qui, aujourd'hui, ont décidé de faire de l'art leur profession, leur condition principale et leur statut social.

Selon ce qu'affirment les artistes, ladite « nécessité intérieure » se construit, se renforce dans le temps, et ne supprime nullement l'obligation du travail, celui qu'exige l'acquisition des compétences permettant la réalisation d'œuvres intéressantes et pertinentes. L'adjonction

possible entre cette thématique de la « nécessité intérieure », du fait d'être habité par ce désir, et celle de l'inspiration apparaît naturelle, mais il importe alors dans le raisonnement de laisser de côté la question de l'œuvre et de la virtuosité de l'exécution. Ce n'est pas parce qu'une « nécessité intérieure » pousse une personne à produire quelque chose que cette chose sera un chef d'œuvre : là est la part du mythe, de la croyance dans le génie créateur de l'artiste. Au contraire, comme cela a été développé dans le chapitre 2, pour les artistes rencontrés, le vrai visage de l'inspiration, c'est le travail, l'enchaînement volontaire des projets et l'élaboration réflexive du processus créatif. Certaines aptitudes natives ont sans doute un rôle à jouer, mais il ne suffit pas de se sentir artiste pour générer des pièces d'art, du moins, ce n'est pas le point de vue de ceux qui investissent le plus clair de leurs énergies à tenter de le faire.

En introduction, j'ai évoqué l'usage répandu chez les sociologues du vocabulaire religieux pour métaphoriser le rapport des artistes à leur pratique de création. Cet usage est également fréquent, en effet, chez les artistes eux-mêmes, qui tentent ainsi d'expliquer leur propre expérience vécue à l'aide des catégories qu'ils connaissent. Dans le langage courant, ce lexique révèle la persistance d'une façon typique, historiquement constituée, de traiter de ces questions (le mythe de l'artiste, pour ne pas le nommer). Le problème est que dans l'analyse sociologique, ce type de métaphore peut conduire à d'étranges raccourcis et conduire à une compréhension erronée de la réalité vécue et observée.

Abordons brièvement cet enjeu méthodologique par le détour d'un article récent sur les coureurs cyclistes, qui s'avère exemplaire de cette tendance interprétative. Dans une vaste enquête sur les coureurs cyclistes, élaborée à l'aide de questionnaires quantitatifs et d'entretiens qualitatifs, le chercheur Nicolas Lefèvre retrace le parcours de ces sportifs sous l'angle de la « production de la croyance ». Il cherche ainsi à débusquer les mécanismes familiaux et sociaux à l'œuvre dans le processus de « conversion » menant le jeune à s'engager dans le cyclisme professionnel en croyant qu'il y trouvera un avenir. Ainsi, l'auteur interprète les différentes étapes du parcours vers la pratique cycliste professionnelle (par exemple, les échecs scolaires qui éloignent le jeune du réseau éducatif en le rapprochant du réseau sportif où il obtient une réussite), comme les marqueurs d'une « conversion » progressive.

Le « don », le « talent », les « qualités hors du commun » largement soumises à « l'inné », ou encore le « génie », « grandeur dont l'origine est aléatoire et indéchiffrable » (Mauger, 2006, p. 238), fonctionnent comme autant de catégories de pensée qui enferment toutes les dimensions du point de vue substantialiste comme logique explicative des possibilités de faire carrière dans le cyclisme. Inexplicables, les qualités héritées de la « nature » rendent acceptables les inégalités de réussite, et « l'existence du don apparaît alors comme une évidence, la familiarité de la notion et l'enracinement de son usage confortant son caractère inquestionnable (Schotté, 2005, p. 17) ». (Lefèvre, 2010: 47)

Tout comme c'est également le cas des mondes artistiques, les disparités de réussite entre les différents candidats de ce monde sportif posent problème au sociologue. Comment concilier la reconnaissance de l'excellence individuelle avec l'ambition d'une société démocratique? C'est également la question que soulève Nathalie Heinich dans *L'Élite artiste*. Il apparaît nécessaire, ici, de mentionner que cette question n'est jamais évoquée en ces termes par les acteurs impliqués eux-mêmes dans ces dynamiques : non pas qu'ils soient toujours d'accord avec l'issue de la compétition – certains artistes, ou sportifs, trouveront toujours qu'ils *méritent mieux* les honneurs qu'un autre a obtenus, en ressentant avoir mieux travaillé, plus honnêtement ou d'une façon plus intéressante –, mais parce que l'inacceptabilité des inégalités en contexte démocratique se situe dans un tout autre registre de pensée, une tout autre grammaire, si l'on veut. En effet, la compétition est une dimension inhérente à ces domaines d'activités, assumée d'aussi loin que leur histoire permet de remonter. Ainsi, il me semble que cette critique du caractère antidémocratique des mondes artistiques peut se comparer à une critique du caractère autoritaire des organisations militaires; il n'apparaît pas très productif de critiquer un élément constitutif d'une réalité, mieux vaut critiquer l'existence même de cette réalité (l'armée, le sport de compétition ou l'art d'élite, carrément).

En ce sens, il peut être juste d'affirmer, comme le fait Nathalie Heinich, que les artistes d'aujourd'hui sont les aristocrates de notre époque : la recherche de l'excellence et de la supériorité artistique dont ils font preuve n'est pas particulièrement démocratique. Or, il apparaît comme un non-sens d'éliminer les inégalités de mondes tels que ceux de l'art ou du sport d'élite : dans une course cycliste « démocratique », chacun attendrait l'autre pour franchir le fil d'arrivée tous ensemble? Dans un monde de l'art démocratique, les musées seraient pleins à craquer des œuvres de toutes les personnes qui estiment leur travail digne d'intérêt? Les fonds de soutien aux arts ou aux sports, non plus distribués « au mérite », mais

saupoudrés sur l'ensemble de ceux qui en font la demande, permettraient de bénéficier d'une aide financière de quelques euros par année?

Ce raisonnement par l'absurde ne vise qu'à questionner cette ambition typique d'une certaine sociologie critique à dénoncer non seulement les inégalités sociales, mais bien *toutes* les inégalités. Si elles ont un certain impact sur la dimension économique des vies d'artistes ou de cyclistes, les inégalités caractéristiques des mondes de l'art et du sport d'élite ne semblent pas consister en une « question sociale », bien au contraire : « l'égalisation » des mondes de l'art ou du sport apparaît comme un mirage cauchemardesque d'un point de vue social – et politique. Par ailleurs, la catégorie du don, du talent inné ne suffit nullement à expliquer ces inégalités : bien évidemment, d'autres facteurs entrent en ligne de compte, il faudrait voir quel cycliste le nierait. Ces inégalités demeurent, en cela, une préoccupation sociologique absolument pertinente, même si, d'un autre côté, le contexte n'est pas plus à même de tout expliquer¹⁴². Revenons donc à la vocation des coureurs cyclistes.

Dans une logique circulaire, ce cadre de pensée fait donc fonctionner *le registre de la vocation comme échappatoire à toute possibilité de désacralisation et de rationalisation de trajectoires rétrospectivement idéalisées*, pendant que celui du don passe sous silence les conditions sociales de production de leur réussite. [...] Pour dépasser ce raisonnement, nous souhaitons opposer *une lecture qui insiste sur la construction sociale du don et de la vocation*. L'objet de notre propos est de *dévoiler les processus sociaux* par lesquels un jeune coureur en vient à se penser « doué » pour le cyclisme au point d'intérioriser la perspective d'être voué à une carrière dans ce sport. (Lefèvre, 2010: 48) (C'est moi qui souligne.)

Dans la thèse de Nicolas Lefèvre, les registres explicatifs du don et de la vocation s'opposent totalement à celui de la construction sociale. Cette interprétation subsume l'ensemble de la situation sous l'influence de la construction sociale : celle-ci agit non seulement sur les conditions diverses de la réussite – la possibilité de s'entraîner, de disposer d'un bon vélo, le repérage par un club, etc. – mais également sur le « sentiment » vocationnel lui-même puisque l'individu « en vient à » se penser doué, sous le mode de la conversion. L'acteur *est agi* par les forces sociales qui font naître en lui une croyance qui n'y était pas.

¹⁴² Encore une fois, on peut se référer à Pierre-Michel Menger qui traite de ces questions avec finesse, dans une approche pluridisciplinaire où les recours à la science économique sont souvent très éclairants.

Que ce jeune coureur, en relation avec ses proches, puisse effectuer un choix de carrière éclairé en fonction de ses préférences d'activités et des réalités concrètes de sa vie (s'il n'est pas très intéressé par la performance scolaire, il faudrait toute une conversion pour lui faire croire qu'il peut devenir ingénieur en chef d'une centrale nucléaire...), ne semble pas faire partie des explications possibles à la persistance dans les carrières sportives analysées.

Qu'il soit par ailleurs doté des qualités biologiques et psychologiques du bon coureur, natives ou acquises (une circulation sanguine exceptionnelle, un moral d'acier, une grande capacité à persévérer et à récupérer d'un effort... que sais-je?) ne semble pas, ici, jouer un rôle déterminant. Pourtant, nous sommes tous des êtres humains dotés de différences d'aptitudes et de volonté de les développer, ce qui, par ailleurs, ne devrait nuire en rien à l'établissement de la démocratie civique, bien au contraire.

Il s'agit pour moi d'un enjeu méthodologique : qui, du coureur ou du chercheur, sacralise le parcours d'excellence? Pourquoi est-il nécessaire que ce parcours soit celui d'un « converti », aliéné dans une croyance que l'on a agité en lui? En quoi cela renseigne-t-il et est-ce que ce point de vue permet véritablement de remettre les choses à leur place?

Concernant ma propre enquête sur les artistes contemporains, force est de constater que, si le registre de la vocation est souvent revendiqué pour expliquer la persistance et la centralité de la pratique artistique, ce n'est certainement pas en opposition au registre explicatif de la construction sociale : les artistes rencontrés ont tous démontré en entretien leur capacité à se comprendre, à poser sur leurs choix et leurs réussites professionnelles un regard critique, à l'aide des deux registres. Le talent et le sentiment d'être « fait pour ça » se révèlent plutôt dans la durée : d'une part, les choix s'enchaînent et la carrière se dessine, d'autre part, ces choix orientés vers la création artistique éliminent de plus en plus d'alternatives professionnelles. Naît-on « fait pour l'art », ou le devient-on? Au fil du temps, la démarche de création se précise, les compétences se développent et de vrais enjeux artistiques se révèlent, qui participent à la fois à la reconnaissance sociale de cette démarche et à la consolidation de l'identité personnelle de l'artiste.

Les conditions sociales qui orientent, modulent et permettent l'éclosion des carrières artistiques sont très bien connues des artistes que j'ai rencontrés. Ils en parlent, mais surtout,

leurs actions témoignent de ce savoir raffiné : ils soignent leurs réseaux de contacts et leur image publique, ils jouent de stratégie pour apparaître et exposer leurs œuvres dans les lieux adéquats (selon leurs propres référents), ils sont au courant de l'actualité artistique même s'ils protègent jalousement, pour la plupart d'entre eux, leur espace de solitude et d'indépendance. Ils savent bien que la chance, le hasard des rencontres et les circonstances précaires sont le lot de leurs carrières traversées d'incertitudes, mais ils savent aussi qu'ils ont une certaine prise sur ces aléas et assument qu'il s'agit d'une dynamique à la fois sociale et personnelle. De plus, ils sont conscients des apports de leur entourage familial, de leurs professeurs et des divers encouragements qui ont jalonné leur cheminement.

Celui qui explique sa propre persistance en nommant sa passion du mot de vocation, en analysant a posteriori sa carrière sur le mode « j'étais fait pour ça », comme pourrait le dire aussi un politicien, un médecin, un professeur de maternelle ou, pourquoi pas, un sociologue, n'est-il pas en train d'exprimer une véritable raison d'agir, un attachement spécifique à son « métier », qui lui a permis non seulement de l'exercer avec persévérance, mais également avec probité et sincérité, dans le respect des conventions de son milieu? Le cycliste qui refuse de se droguer, au nom de quoi renonce-t-il ainsi à sa victoire – et donc à son « excellence »? Et celui, sur le podium, qui a consommé des substances interdites, parle-t-il encore de vocation et de talent inné?

Quoi qu'il en soit de ces cas fictifs, ils permettent de soulever la question d'une dimension éthique, consciente, de la « vocation ». Dans cette perspective et contrairement à ce qu'avance Lefèvre, le registre de la vocation agit comme référent rationnel fondé sur des valeurs, plutôt que « comme échappatoire à toute possibilité de désacralisation et de rationalisation de trajectoires ». Difficiles à définir, ces valeurs concernent, entre autres, la façon estimée *juste* de mener sa vie en accord avec ses aspirations, et touchent, dans le cas des artistes rencontrés, aux valeurs d'autonomie, d'authenticité et de désintéressement, jusqu'à la complexe question de la nature de l'art – en l'occurrence, mais on pourrait parler du sport, de la médecine ou de la science –, dont il existe aujourd'hui un nombre incalculable de définitions parmi les acteurs concernés.

Dans le domaine des études sur l'art et les artistes, on a le plus souvent associé les registres de la *vocation* et du *don*. Cette topique centrale du mythe de l'artiste peut être grossièrement évoqué comme suit : l'artiste est doué pour la création, détenteur d'un savoir inné, inspiré par une instance supérieure à créer des œuvres qui transporteront ses admirateurs dans les hautes sphères de l'émotion esthétique et de la pensée, et telle est sa vocation, son inéluctable destinée à laquelle lui-même ne peut échapper, qui le condamne à la marginalité, etc. Cette thématique du don occupe une place de premier plan dans la recherche de Kris et Kurz sur *La légende de l'artiste*. En fait, les histoires se succèdent, de l'Antiquité à l'âge moderne, d'artistes *doués*, dont les habiletés exceptionnelles sont découvertes à la faveur du hasard ou par un « père spirituel ». D'après les auteurs, le foisonnement de ces récits qui remontent aux premiers siècles de la civilisation occidentale, indique la profondeur de l'ancrage de cette mythique de l'artiste doué. En effet, ces récits, dont la véracité serait inutilement recherchée, débordent le cadre de l'histoire événementielle et participent plutôt à la constitution imaginaire de l'artiste en Occident, en tant que détenteur d'un certain rôle social, voire spirituel : celui de produire des œuvres d'art. Durant la période romantique, la redécouverte et la revalorisation du rapport à la nature, à l'incrédé, à l'instinctif, a sans doute favorisé une nouvelle cristallisation du mythe de l'artiste-démiurge, en lui ajoutant la figure du bohème, du marginal. Comme je l'ai évoqué dans le paragraphe sur l'élitisme spécifique des artistes, on peut faire l'hypothèse que cette figure du bohème était à même d'expliquer et de rendre plus acceptable, son état de révolte contre l'ordre bourgeois en train de s'installer fermement dans la société.

Marginalité de la bohème, mystère de l'initiation, enthousiasme d'un geste créateur plutôt que reproducteur, magie transcendant la technique, don inné, maître faisant fonction de médium plus que de professeur, souffle divin passé dans le corps de l'artiste [...] : ainsi s'explicite sous la plume de Balzac, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, le paradigme de l'artiste romantique. (Heinich, 2005: 19-20)

Si la mythologie de l'artiste a amalgamé, dans un modèle idéal d'artiste fictif, la vocation et le don, la présente enquête semble demander une révision de cette adéquation : si les artistes rencontrés assument une dimension « vocationnelle » à leur choix professionnel – et certains plus que d'autres –, aucun n'a affirmé se sentir détenteur d'un don qui lui aurait permis de se dispenser d'un travail acharné. Le goût ou les aptitudes pour le dessin présents dans l'enfance ne sont la garantie d'aucun futur. D'ailleurs, comme le soulignent à plusieurs reprises les

auteurs de *La légende de l'artiste*, les récits faisant état de ce type d'histoires relèvent le plus souvent de la fiction¹⁴³. À la lumière de l'enquête, fut posée à quelques reprises une objection à la connotation de « don » ou de talent inné, en soulevant la possibilité de réhabiliter la notion d'aptitudes, dans la perspective d'une désacralisation du talent¹⁴⁴. L'étape suivante consiste à disjoindre la vocation du registre de l'explication par la transcendance, au moins en partie : si le talent peut être considéré, plus simplement, comme un ensemble d'aptitudes pour un type d'activité que l'on accepte de développer par un travail spécifique, il devient possible de comprendre la vocation comme une manière en quelque sorte métaphorique d'évoquer l'investissement personnel, total et profond dans ce travail.

Pour moi, c'est un travail dans le sens que c'est par là que mon être profond travaille, et pour moi, dans la vie, c'est ça le travail le plus important. Pour moi, c'est un travail de transformation, qui réalise ce qu'on est. Pas du tout un emploi. Métier... non, je ne vois pas. Je ne me pose pas cette question. [Untel] (collègue artiste), lui, justement il se les pose ces questions : est-ce que c'est un métier, est-ce que c'est un travail, est-ce que je suis un être véritable...? Et son travail artistique interroge ça, quoi, la condition de l'identité d'artiste. (B14)

Le rapport aux compétences est extrêmement flou, il n'y a pas de compétences particulières à avoir, enfin... il y a des compétences particulières à se créer soi-même. À s'inventer. Outre trois ou quatre techniques à la noix. [...] Des gens qui savent dessiner, il y en a des milliers, des gens qui savent bien dessiner et faire de bonnes expos, il y en a des centaines, et des gens qui réussissent à faire des trucs qui tiennent un peu dans le temps, il n'y en a pas... (B5)

¹⁴³ C'est une mise en garde que Nathalie Heinich semble parfois oublier. Cette thèse n'en est pas le lieu, mais on peut critiquer à maints égards l'usage que cette sociologue fait de l'histoire et de la littérature, fondant son étude des représentations sociales de l'artiste sur des récits et des romans dont l'objectif avoué est de produire un effet dramatique, donc d'exagérer. Ainsi, les critiques les plus rigoureuses des ouvrages de Nathalie Heinich se retrouvent souvent dans les compte-rendus publiés dans des revues d'histoire de l'art, et non de sociologie.

¹⁴⁴ Pierre-Michel Menger avance également sur ce terrain, en insistant sur le fait que les différences d'aptitudes ne suffisent pas à expliquer les inégalités caractéristiques des mondes artistiques. Cette distinction est importante et renforce mon argument. « Les analyses de la grandeur ou de la génialité artistique hésitent alors fortement entre deux formules. L'une postule que l'individu exceptionnel n'est qu'une incarnation de la nécessité historique : les changements devaient advenir, et si untel n'avait pas été leur agent, un autre l'aurait été. L'autre formule fait du grand créateur un artiste entrepreneur qui mobilise à son profit des ressources et qui incarne le stratège capable de rechercher la formule optimale d'organisation de son activité pour établir un pouvoir artistique et social à la hauteur du talent dont il se sait porteur. Ces formules conduisent à des impasses. » Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur: s'accomplir dans l'incertain* (Paris : Gallimard, 2009), p. 20.

10.4.2 La vocation comme engagement

Parmi les artistes rencontrés, la vocation réfère le plus souvent à une manière de définir l'*engagement* dans une pratique comportant des difficultés qui, à tout moment, peuvent faire basculer la situation du côté de l'abandon. Les histoires de vies sont là, réelles ou reconstruites dans le souvenir, des moments spécifiques où la « vocation » s'est dévoilée, mais d'une manière généralement assez ténue et progressivement. La vocation, est-ce l'*appel* : « tu es un artiste », ou est-ce la voix intérieure qui, sur la durée, murmure « continue » et appelle à la persistance ?

Un des artistes, pour qui la notion évoque une idée de transcendance, préfère la rejeter :

Une vocation... ben, tu sais... j'ai toujours su que j'étais un « créateur », mais je n'étais pas un artiste, c'est clair, net et précis. C'est le chemin que j'ai emprunté, sans faire exprès : l'école, tout ça, c'était des choix intuitifs, l'achat de l'atelier, etc. Quand je regarde ça, il n'y a rien de raisonnable ! Euh... faire de la sculpture, faire ce que je fais : je ne pense pas qu'on peut parler de vocation. Ce sont des choix que j'ai faits, le « créateur » a puisé à son savoir-faire pour arriver avec la chose la plus pertinente possible. Ce n'est pas un besoin viscéral, pas la production que je fais. Moi, il faut que j'aille à l'atelier, mais la forme d'art que mon corps et mon être produisent, oui, c'est ça que je fais, mais c'est un peu les circonstances d'un millier de décisions, qui fait que c'est ce que j'ai à proposer. Mais ça ne veut pas dire que ce que j'ai à proposer, c'est la quintessence de mon intériorité ! (Q16)

D'après son étymologie latine *vocare*, littéralement « appeler », la vocation est un appel ; d'ailleurs, ne parle-t-on pas de « l'appel de la vocation » dans la langue populaire, ce qui s'avère en réalité une expression pléonastique. L'origine du mot serait à la fois juridique – être appelé à la barre, une assignation en justice, et religieuse – être appelé à la vie monacale (Sapiro, 2007). Par ailleurs, le rapport étroit entre profession et vocation ne date pas de l'époque romantique et passe par la notion intermédiaire de « devoir » :

En allemand, *Beruf* désigne à la fois « profession » et « vocation ». Ce double sens s'origine dans la traduction de la Bible par Luther, qui assimile ainsi le travail à un devoir religieux (Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*). Sans doute faut-il voir dans l'élaboration de cette éthique du travail une étape dans le processus d'intériorisation de la contrainte sociale qui va de pair avec le processus d'individualisation et de subjectivation de la responsabilité. Selon la thèse de Max Weber, ce sentiment de la vocation au sens quasi religieux a pu, à la faveur de l'affinité élective entre l'*ethos* ascétique et une idéologie professionnelle fondée sur l'épargne, inspirer la conduite économique des premiers capitalistes. (Sapiro, 2007: 5-6)

Les vocations religieuses, pour lesquelles l'expression est consacrée, n'impliquent pas nécessairement un don ou un talent particulier, mais plutôt un appel divin personnalisé. L'association entre la vocation/profession et le motif du génie ou du don semble provenir d'une autre origine et demeure spécifique à la modernité, de même qu'au domaine artistique :

La conception vocationnelle de l'art n'oppose cependant pas le don au travail ni à l'apprentissage comme en témoignent le nombre incalculable d'heures et l'effort que Flaubert investit dans son œuvre, ce dont il ne se cache pas dans sa correspondance. Elle est au contraire étroitement liée à un *ethos* ascétique qui la démarque de l'amateurisme à la fois éclairé et distancié des élites contre lequel il s'affirme. Si la notion de « travail » a pu être affichée par des instances professionnelles comme la Confédération des travailleurs intellectuels, fondée en 1920, dans le cadre des luttes pour l'obtention de droits sociaux, on ne peut pour autant réduire l'analyse sociologique des activités artistiques à cette notion mal définie. La conception vocationnelle de l'art suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies, qu'il s'agisse de l'artisanat, de l'académisme ou de la bureaucratie. L'imprédictibilité et l'originalité deviennent alors les principes par lesquels les champs de production culturelle manifestent leur distance par rapport à ces univers et sur lesquels repose le mode de valorisation des œuvres. (Sapiro, 2007: 7)

C'est exactement sur ce mode que les artistes du corpus admettent le terme de vocation : celui de l'engagement singularisé, de leur propre personne.

Quand j'étais en Angleterre, j'étais indépendante, et là c'est très différent d'ici en Belgique, et il y avait les « métiers de vocation » et celui-là en était un : artiste, c'est un métier de vocation, professionnel, mais de vocation, comme les infirmiers, tout ça. (B7)

Même lorsqu'elle est expliquée en termes religieux, la thématique de la vocation n'évoque pas, pour les artistes rencontrés, une inspiration divine, mais plutôt une radicalité de l'implication personnelle dans l'activité artistique. L'expression : « c'est comme entrer en religion » est présente chez quelques artistes. Ils voient, entre leur choix de vie et celui de la moniale, une certaine similitude, non pas au point de vue de la relation à la transcendance ou à la sainteté, mais sur le plan de l'ampleur de l'investissement individuel. « C'est quasiment une religion, à bien y penser, on est quasiment en communauté¹⁴⁵! » (Q13); « Le travail artistique pour moi c'est un travail de vocation, de moine, au quotidien » (Q9).

[...] à sept ans, ça me semblait une évidence, que c'était ça. Mais c'était presque comme si je rentrais en religion, hein. J'étais une toute petite fille et ça a été quelque chose de grave dans ma vie, enfin! (rire) Et après, ça s'est transformé bien sûr, avec le vécu, quoi! (B15)

¹⁴⁵ L'expression « être en communauté », au Québec, signifie avoir fait ses vœux pour entrer dans les ordres religieux.

Les artistes ne recourent pas d'une façon monolithique au lexique typiquement associé au thème de la vocation. Si la vaste majorité des artistes semblent assumer pleinement et même revendiquer la dimension vocationnelle de leur métier, ils sont loin de survaloriser l'autodidaxie comme témoignage d'un talent inné ou de nier l'influence des rouages socio-économiques sur le développement de leur carrière, comme je l'ai souligné à maintes reprises. Les valeurs dominantes identifiées plus haut que sont l'autonomie, le désintéressement et l'attachement à l'originalité sont liées à celles du savoir-faire, du travail et de la discipline. En cela, leur *ethos* est à la fois tourné vers l'intériorité, les poussant à chercher en eux-mêmes les ressources nécessaires à l'accomplissement de leur production, et tourné vers l'extériorité, sur le mode du devoir à accomplir.

C'est dans cette dimension du devoir, donc, qu'il faut réfléchir les différents éléments périphériques à la production artistique comme telle, particulièrement les rapports à la marchandisation des œuvres et les relations aux intermédiaires. Dans ces moments d'extériorisation du devoir se perçoit une des dimensions les plus importantes de l'*ethos* artiste : la vocation, l'engagement de l'artiste, c'est à l'égard de « l'art authentique » qu'il est le plus intense.

Ainsi, il ne s'agit pas d'abandonner le vocable de « vocation », puisqu'il demeure une catégorie endogène du terrain de recherche chez les artistes, assumé par plusieurs comme partie intégrante de leur réalité, sinon en tant que mot, du moins en tant que signification : *l'engagement* de toute la personne. Dans les entretiens, cet usage de la notion de vocation se présente toutefois clairement sous un visage *sécularisé*. L'interprétation doit tenir compte de cette donnée qui semble déplacer l'enjeu par rapport au référent romantique. S'il est indéniable que se sont maintenues dans le temps, pour la plupart, les principales dimensions de la pratique « vocationnelle » reposant sur la valeur « d'authenticité »¹⁴⁶, il faut noter leur déplacement depuis la sphère transcendante jusqu'à la sphère sécularisée du « choix personnel ». La topique de « l'inspiration » est à ce titre révélatrice : aucun des artistes rencontrés n'a utilisé par lui-même ce terme ou ne l'a relevé lorsque je l'ai mentionné, sauf

¹⁴⁶ Telles qu'identifiées par Nathalie Heinich : « Sérieux, sincérité, désintéressement, intériorité, inspiration : il manque encore, à ces topiques de l'authenticité artistique, l'originalité ». Nathalie Heinich. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* (Paris: Minuit, 1998c).

pour en critiquer les usages populaires qui impliquent, pour ces artistes, une négation du travail concret accompli dans le cadre de la création d'œuvres d'art.

En effet, la vocation demeure une forme de choix, même si plusieurs artistes ont pointé le fait que la pratique de l'art demeure attachée à une « nécessité intérieure ». Car, ce qui importe pour l'analyse, c'est que cette nécessité intérieure n'est pas expliquée, par les artistes eux-mêmes, en termes de quelque chose émanant d'un ailleurs dont ils seraient les « missionnaires » ou les « prophètes », au contraire de ce qu'a véhiculé la légende de l'artiste. Il est bien plutôt question d'une façon d'être au monde parmi les autres dans le concret de la vie, de poser sur ce monde un regard sensible afin de soulever des questions spécifiques par le moyen de l'art. La pratique de création devient, dans cette perspective, une autre voie pour penser le monde et la condition humaine, à l'instar de la science, de la psychanalyse ou de la sociologie. C'est dans cet engagement, comme mise en pratique d'un idéal, que se révèle l'*ethos*.

10.4.3 L'art comme exigence éthique

Si la vocation évoque un engagement, envers *quoi* s'engagent les artistes dans la dimension vocationnelle de leur choix de vie professionnelle? Et en quoi consistent les aptitudes spécifiques dont disposent ou que développent les artistes, s'il ne s'agit pas d'un talent inné, mais bien de quelque chose qui doit être travaillé?

The first [issue] is the role of the artist in society. We wanted the viewer to leave the film with the idea that the artist is society's conscience as its most sensitive organ who is most perceptive to what occurs around it. A great artist is able to make masterpieces because he is capable of seeing others clearer and to perceive the world with joy or exaggerated pain. For us [Andrei] Rublev was such an artist.¹⁴⁷

La question que sous-entend le réalisateur Andrei Tarkovsky, dans l'interview cité ci-dessus, est double : quel est le rôle social de l'artiste, son engagement, et grâce à quelles aptitudes

¹⁴⁷ Cet interview a été accordé par le réalisateur russe Andrei Tarkovsky à Aleksandr Lipkov le 1er février 1967. Il fut publié en version originale dans *Literaturnoe obozrenie* 1988: 74–80. Je reproduis ici une citation tirée de la première traduction anglaise du texte, réalisée par Robert Bird (University of Chicago, Slavic Languages and Literatures), disponible en ligne <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/PassionacctoAndrei.html#ft5> (consulté le 10 juin 2013).

peut-il accomplir ce devoir? Tarkovsky affirme que le rôle social de l'artiste consiste en ceci : être la « conscience » de la société et son « organe le plus sensible ». Il souligne, non pas en parlant de lui-même, mais bien d'Andrei Roublev, peintre d'icônes du XV^e siècle dont l'histoire lui inspira un film saisissant, que le grand artiste, celui qui peut faire un chef-d'œuvre, se distingue par sa capacité à « voir les autres plus clairement », à « percevoir le monde avec plus de joie ou de douleur ». On peut en déduire que, pour le réalisateur, la compétence spécifique de l'artiste est sa sensibilité, sa capacité à maintenir une vision singulière sur le monde et à la transmettre par ses œuvres de manière à permettre, dans le moment de la rencontre avec celles-ci, une réflexivité sociale. Cette vision concorde avec celle que déploie Hannah Arendt autour de l'art et des artistes.

Pour la philosophe allemande, le « don » particulier du poète est celui de saisir le monde à travers ses propres yeux, avec pour seule garantie de vérité sa sensibilité et son talent de poète, qui lui permet de condenser sa compréhension du monde dans le poème, spécifiquement par l'usage de la métaphore. L'activité poétique est une opération de *condensation* dans laquelle la vie vécue prend un autre visage et se montre pourtant démasquée, dévoilée. Mais cette capacité dépend du recul poétique, de la distance que prend le poète, l'artiste, à l'égard du monde, afin de pouvoir le saisir sans en porter la responsabilité¹⁴⁸.

Selon Arendt et Tarkovsky, l'aptitude particulière de l'artiste réside dans sa sensibilité, sa capacité à ressentir le monde d'une manière singulière, afin de transmettre, par la suite, cette vision ou cette réflexion sur le monde par le truchement de l'œuvre. Par ailleurs, l'extériorité relative de l'artiste à l'égard du monde est également une dimension présente dans les deux propositions : être « la conscience de la société », chez Tarkovsky, ce qui implique une forme de recul, de marge, ou la « distance poétique », chez Arendt, essentielle pour que l'œuvre

¹⁴⁸ Cette interprétation est tirée d'une étude de l'ensemble du corpus arendtien sur la question de l'art, présenté dans Pascale Bédard. *L'art dit le monde et ses possibles: une expérience dialogique entre peinture actuelle et philosophie politique*, Thèse de maîtrise en Sociologie (Montréal: UQAM, 2008). Les textes principaux qui ont servi à l'analyse sont : Hannah Arendt, *Vies politiques* (Paris : Gallimard, 1986); Hannah Arendt, « Kafka », *La philosophie de l'existence et autres essais* (Paris : Payot, 2000); Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit, Tome I: La pensée* (Paris : PUF, 1981); Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (Paris : Pocket, 1988) ; Hannah Arendt, *La Crise de la culture* (Paris : Gallimard, 1972).

d'art puisse, paradoxalement, accomplir son travail nommé politique qui diffère radicalement de celui du politicien détenteur d'une responsabilité dans la cité. Il s'agirait, comme l'expliquent certains des artistes rencontrés dans cette enquête, d'entretenir une expérience différente du monde et de la vie.

L'art, c'est une métaphore à l'état pur, sans objet, de la créativité. Qui s'incarne dans un objet. Mais ce n'est pas la créativité, c'est une manifestation, c'est une métaphore de ce qu'est la créativité. La créativité, c'est évidemment la vie! La créativité, c'est aller vers le nouveau, en résonance avec le mouvement de la vie, avec l'éternel renouvellement de la vie. D'un regard, d'une approche, d'une sortie de l'habitude, d'une capacité à générer de l'étonnement, de la contemplation. C'est une disponibilité, la contemplation. Tout ça a un rôle à jouer d'un point de vue politique, indirect... (B8)

On dit que l'art n'est pas thérapeutique... bien moi je dis que l'art est quand même quelque chose qui permet un certain équilibre chez l'être humain. Et moi peut-être que j'ai besoin de ça pour retrouver mon équilibre. C'est un besoin de toujours apprendre, de toujours découvrir, d'aller toujours au maximum de ses capacités, de se renouveler, moi je suis sûre que ça a à voir avec la mort, s'assurer que la vie a une raison! En même temps, des fois on se dit, mais je suis un con, je suis vraiment fou de faire... de penser comme ça. Pourquoi je n'arrête pas et que je ne profite pas de ce soleil? (Q13)

À vrai dire, la citation d'Andrei Tarkovsky semble justement condenser à merveille les propos de ces artistes au sujet de la finalité de l'art et de l'engagement de l'artiste envers cette finalité. Pertinemment, faut-il rappeler qu'une des hypothèses de cette recherche concerne la centralité de la définition de l'art en tant que référent éthique contribuant fortement à l'élaboration de l'*ethos* spécifique des artistes.

Sur cet enjeu de la finalité de l'art, telle qu'expliquée par Tarkovsky (en cohérence avec plusieurs intervenants de mon terrain d'enquête), l'interprétation en termes d'idéologie s'avère également fort répandue. En effet, la posture défendue par ces artistes peut donner l'impression de placer l'art dans une position de surplomb à l'égard des autres pratiques humaines. Ainsi, légitimé en cela par son idéologie particulière, le créateur d'œuvres se percevrait en situation de supériorité par rapport à ses semblables, ce qui soulève plusieurs questions : pourquoi l'artiste « saurait » plus que les autres, à partir de quels critères s'accorde-t-il se statut, en somme, de quoi se mêle-t-il? Encore une fois, la persistance du mythe de l'artiste est susceptible de créer les problèmes : c'est l'héritage mythologique qui accole la supériorité (divine) à l'intention réflexive des artistes, car du point de vue de ceux-ci, cette réflexivité particulière à l'activité artistique n'est pas connotée en valeur. D'autres

acteurs sociaux réfléchissent à la société et tiennent à partager les idées qui en découlent. L'art, d'après ce que défendent les artistes eux-mêmes, n'est qu'une manière alternative, passant par des moyens de perception différents, d'accomplir la tâche qu'assument également le chercheur ou le philosophe. Comme dans tous les domaines, les interrogations sur la pertinence demeurent légitimes, mais elles appartiennent alors au domaine de la critique : ce dont il doit être question, c'est de la pertinence des productions elles-mêmes, en l'occurrence des œuvres, et de la réflexion qu'elles véhiculent.

Moi, quand je choisis de faire de l'art, ce qui me motive, c'est de réfléchir, développer une pensée sur un sujet. Ce qui est drôle, c'est qu'on ne va ne pas remettre en question le fait que des gens qui écrivent des livres, écrivent des livres pour réfléchir sur un sujet et rendre au monde, participer au monde des idées, et participer au débat public, ça va de soi. Mais, on a cette espèce de pli de la pensée qui veut que l'art, ce soit le beau et nanana... et que ce n'est pas la pensée. C'est tellement étroit comme pensée sur ce qu'on fait en art. Moi je fais des vidéos comme on fait des essais! (Q10)

On n'aurait pas intérêt à faire de l'art si on ne touchait pas à des choses qui étaient là dans la société, des questions... Après, des questions, on en pose, on n'a pas les solutions. Pour nous, l'intérêt, c'est là où on s'amuse, c'est de dire : tient, la société, etc. En plus, il y a tellement de choses qui se passent, c'est une matière inépuisable, c'est vraiment...! Notre matière, c'est le réel, c'est le social! (B12)

Dans l'enquête qui fonde ces observations, les artistes déclarent en effet, et en grand nombre, percevoir leur pratique de création comme vecteur de réflexion sur le monde ou sur la condition humaine. Cette réflexion, pas nécessairement très intellectualisée, passe par le travail de la matière et s'accomplit à travers ce travail.

Parfois c'est ça, c'est vraiment une recherche des contours de ce qu'il y a à l'intérieur et de pouvoir donner corps à cette chose-là, de manière la plus juste possible, tout en sachant qu'il y a toujours un écart entre ce que j'ai ressenti et ce qui apparaît. (B14)

Une image qu'on utilise souvent pour dire notre pratique, c'est [celle du] le ver de terre : le ver de terre qui, pour avancer, avale la terre, la digère et la défèque et comme ça il avance, il est comme un tube, et donc le contexte il est tout autour, mais il est dedans aussi. Et donc on est dans cette forme de digestion de la réalité qui nous entoure et c'est dans cette digestion qu'on décale un peu. (B12)

Dans le questionnement sur le médium, dans le processus de création impliqué par celui-ci, c'est également une manière de penser le monde qui se dévoile, autour d'enjeux tels que les développements de la science, l'expérience de l'image, de la représentation, ou encore d'enjeux historiques, philosophiques ou économiques.

Tout ce qui est de l'ordre de la cyberculture et toute cette notion de chaos. Et toutes ces avancées scientifiques où on est en train de trouver d'autres façons de concevoir le monde, et que donc finalement tout n'est pas de cause à effet, mais qu'il y a des liens qui se tissent de manière chaotique, mais un chaos qui se maintient, qui s'organise, voilà... ça touche à des choses qui me font vraiment vibrer. Alors ça, c'est très intellectuel, mais il y a aussi le passage à l'acte, visuel, il y a le travail plastique. Où, là, c'est aussi mon grand, la grande articulation que je dois trouver, chercher... (B11)

Les nouvelles technologies ont fait que... comme si la peinture pourrait revenir à questionner si elle pouvait aussi être une façon de « représenter ». Comme si Photoshop était devenu une façon de faire de la peinture sur un ordinateur, donc si tu peux faire de la peinture comme ça et l'imprimer pour que ça ait l'air d'une photo, est-ce que tu ne pourrais pas juste faire une peinture...? Pourquoi n'essaie-t-on pas de parler des enjeux d'aujourd'hui avec un médium qui est là depuis toujours? (Q2)

C'est un vieux, vieux métier! Comment arriver à faire parler la peinture aujourd'hui, qu'elle soit encore étonnante, qu'elle puisse encore parler, qu'elle ne fasse pas juste murmurer des vieilles affaires qu'on connaît déjà, qu'elle puisse s'adresser à nos exigences de regard d'aujourd'hui, moi c'est ça mon travail. C'est ça le métier pour moi. Dimension humaine. La technique, en tout cas en peinture, ça va de soi. C'est important que ça passe par cette matière-là. C'est la matière qui est interpellée et qui interpelle aussi.

Le terme m'importe peu [artiste, artisans...] J'ai envie de faire une pratique plastique. [...] L'artisan c'est quelqu'un qui est un jour capable d'arriver au sommet, l'artisan un moment donné il peut être vraiment un maître absolu de sa technique et qui va devenir une référence mondiale. Un artiste, ce n'est pas possible, un artiste il n'arrive jamais au bout. Il est en réflexion tout le temps, quoi. Un artiste qui dirait : voilà, j'ai trouvé la solution, bien il faut qu'il arrête de peindre. Ce qui est un peu absurde dans l'art, c'est que tu cherches tout le temps en espérant ne jamais trouver. C'est ça qui est fou! Parce que si tu trouves, tu n'as plus de raison de peindre, si tu trouves toutes les réponses, toutes les solutions, peindre ça ne sert plus à rien. Tu peins parce que tu as un conflit à régler. On pose des questions qui n'ont pas de réponse. (B2)

Une autre valeur accordée à l'activité artistique émerge de l'enquête, celle du *partage*, de la *communication* entre les humains par le truchement des œuvres. Il ne s'agit pas essentiellement d'expression de soi ou de transmission d'un message, mais plutôt d'une transmission abstraitement conçue et s'adressant à une entité également abstraite.

[La pratique de l'art, c'est] une façon de voir la vie, et de refaire les choses comme on l'entend. Si ça devient un dialogue, tant mieux, s'il n'y en a pas, c'est un peu triste. (B3)

[...] la communion avec les autres, cette espèce de rapport avec les autres, ben quelque part, l'art ça fait partie des grands amours, des grandes relations d'une manière d'être au monde et de s'affirmer comme personne et de donner des choses à voir pour un échange intellectuel, affectif, émotif, sensible, ce genre de choses là. Pour moi, c'est absolument nécessaire. (Q14)

C'est une passion, c'est de vouloir prendre ta vie pour vouloir mieux te comprendre, te connaître, pour ton équilibre psychique, et aussi parce que tu te permets de faire ce que la majorité ne peut pas faire : avoir un regard sur ta société, la critiquer, l'analyser... ce qui

encourt cette liberté d'expression. C'est un peu ça, l'avantage d'être un artiste. C'est un grand plaisir! (Q13)

Est-ce qu'on travaille pour un public, ou pour soi et on voit ce qui arrive? Moi, j'ai quand même un souci pour la mise-en-espace, et la mise-en-espace implique le visiteur, je dirais, quelqu'un qui bouge, qui n'est pas juste une paire d'yeux, qui a un potentiel pour s'engager. En fait, dans la plupart de mes installations, j'essaie de prévoir plusieurs espaces d'implication possibles. C'est vrai qu'il y a aussi cette idée de performance du spectateur [...], des paliers d'engagement. Moi, ce qui m'intéresse, c'est ça. (Q5)

Pour quelques-uns, ce partage dépasse même les limites du temps individuel :

Moi je pense que je suis sensible au fait que, étant artiste, je laisse quelque chose derrière moi. Quand je dis ça à mon copain [d'atelier], il se fout de ma tête parce que pour lui, ça n'a pas d'importance, et moi je trouve que quand même, être un être humain et savoir que le jour où on disparaît... je trouve ça assez réjouissant. Même s'il va y avoir des centaines de choses qui vont partir à la poubelle, il y aura toujours, sur une brocante, dans un marché aux puces ou je ne sais quoi, un p'tit quelque chose de moi, et moi je trouve ça réjouissant. (B4)

L'impulsion que vous avez mise dans une pièce, après, elle va vivre ailleurs et il y a un autre point de vue que le vôtre dessus. C'est ça, moi, qui m'intéresse. C'est par là que vient l'échange : nous, on crée quelque chose, parfois c'est même abstrait, c'est purement de la recherche, et puis ça devient quelque chose. (B3)

L'art dans la société. C'est vrai que l'art crée du patrimoine, ça c'est certain, de l'inconscient collectif, au sens très très large. Effectivement, on pourrait penser qu'il faut protéger l'art comme on protège des forêts. [...] Mais le travers de ça, c'est le fétichisme. (B5)

C'est, semble-t-il, dans le même ordre d'idée que les artistes dénoncent l'absence apparente d'un public élargi pour l'art de recherche. Ils expriment souvent, et sans équivoque, leur désir de voir leur travail partagé par un plus grand nombre : sans être prêts à quelque sacrifice esthétique que ce soit dans l'idée de réunir un plus large public, ces artistes sont convaincus de l'intérêt potentiel de leur travail pour tous. Ils se désolent de ne voir que des collègues dans les vernissages et les expositions, n'hésitent pas à pointer du doigt un système d'éducation nationale où la formation à la sensibilité artistique est déficiente, et une arène médiatique où les arts visuels ne sont jamais en vedette. Pour un des artistes rencontrés, l'institution artistique elle-même détient une responsabilité à l'égard de cette situation d'isolement, lorsqu'elle privilégie un langage hermétique dans l'interprétation des œuvres ou des démarches de création : « On en subit les conséquences puisque dès qu'on dit qu'on est artiste quelque part, on se fait voir comme : ah, encore un qui se la pète! » (B3).

Malgré ce fait, le principe de l'autonomie de la création est complètement intégré, acquis, comme j'ai eu l'occasion de le mentionner plus haut. Dans ce sens précis, on peut avancer que la théorie de l'art pour l'art a fait son chemin jusqu'aux artistes d'aujourd'hui : à leurs yeux, l'art existe *pour l'art*, c'est-à-dire qu'il est porteur d'une visée strictement artistique, et non pas monétaire, publicitaire, informative ou propagandiste. Cette posture s'ancre, comme l'a montré Bourdieu, dans la structure autonomisée du monde artistique, que l'on peut aujourd'hui considérer comme un état de fait. Néanmoins, cette finalité de l'art implique le dialogue social autour d'enjeux communs. Le travail de l'art est un travail de la pensée et l'on sent bien, dans ce discours, l'héritage des dernières décennies de l'histoire de l'art moderne. Il s'agit de développer une pensée bien à soi, qui passe par le travail de la matière, mais également par celui de la réflexivité.

Partir d'une réflexion, d'une intuition à propos des nouvelles manières d'être au monde et de se penser en tant qu'être humain dans ce monde, et transformer cette réflexion en pensée plastique puis en forme sensible : telle serait une des compétences spécifiques de l'artiste en arts visuels, ce « don » évoqué par Arendt sous le vocable de *condensation* (Arendt, 1986 : 124. Ici se révèle, au cœur de l'*ethos* artiste, l'*ethos* de l'art « en tant que cause à défendre », comme le dit Weber, « la mission [qu'il] peut remplir dans l'économie globale de la conduite de la vie » (Weber, 1964: 199). La vocation, comme *devoir* à l'égard l'art, engagement de toute la personne, est le moyen par lequel s'incarne cette « cause » dans l'ordre des pratiques, par le truchement d'une compétence spécifique sans être sacrée, reconnue comme telle et constamment cultivée.

CONCLUSION

Il y a quelque chose de vain à rechercher le général là où triomphe le particulier; néanmoins, la sociologie tente de poursuivre son travail. Devant la diversité du territoire sociétal qu'habitent les artistes, les humbles moyens d'une recherche sociologique s'avèrent largement dépassés. Ainsi, sur le nombre incalculable d'expositions, d'événements, d'informations auxquelles j'aurais pu avoir accès, une petite portion seulement s'est faufilée jusqu'à moi. Sur les centaines d'artistes en arts visuels et plastiques que j'aurais pu interviewer, les voix d'une trentaine d'entre eux ont été captées par mon magnétophone et ma mémoire. Il s'agit d'une infime minorité, mais non la moindre, car ces personnes et ces informations ont ouvert l'accès à un portrait étoffé de la pratique artistique en arts visuels et plastiques au Québec et en Belgique francophone. En conclusion de cette thèse, il m'importe toutefois de réaffirmer la modestie de son ambition quant à sa capacité à rendre justice à son objet : tant d'artistes concernés ne se reconnaîtront peut-être pas en elle.

Si l'art est une pratique, un *faire*, comme je l'ai affirmé dans la première ligne de cet ouvrage, le temps est peut-être venu de raccrocher l'autre versant de sa réalité : l'art n'est-il pas, surtout, le support de la perception désintéressée? Car, une fois l'artiste disparu de ce monde, et l'histoire de l'art peuplée d'œuvres orphelines et d'illustres trépassés, que reste-t-il de la pratique artistique sinon sa preuve, objectale ou documentaire, l'œuvre elle-même, prête à pénétrer les temples de la conservation? Que reste-t-il du geste, de la condition de l'artiste, de ses exaltations créatives, de ses moments de doute, de sa petite misère ou de sa grande fortune? Rien, sinon la trace matérielle de toute cette aventure, son œuvre, qui peut s'intégrer au grand récit de l'histoire de l'art, ajoutant son poids dans le creuset déjà lourd de la culture objective, selon l'expression de Georg Simmel. Sinon le mythe, la légende des artistes qui, comme toute mythologie, fonde encore des croyances, des cultes et des pratiques rituelles, mais se réactualise en se déplaçant constamment à la faveur de nouveaux contextes, de nouvelles idées et de pratiques visant à prendre acte de ces innovations.

Pourquoi alors s'attarder, comme je l'ai fait ici, sur ces conditions triviales à première vue et bien peu transcendantes de la production de l'art, alors qu'au bout du chemin, ce qui compte,

ce sont bien les œuvres? Poser la question, c'est déjà y répondre un peu : du mot condition vient l'adjectif conditionnel, et si l'artiste ne dispose pas de bonnes conditions, nulle œuvre ne peut advenir. L'enjeu profond des conditions de vie et de pratique des artistes en arts visuels et plastiques se confond avec celui de l'existence même des œuvres d'art. Ce fut la conviction qui guida l'émergence de ce projet d'enquête, conviction partagée par les artistes que j'ai rencontrés et qui, sur la base de cet a priori partagé, m'ont fait assez confiance pour me livrer leurs propos.

En conclusion de cette thèse, je tenterai une synthèse, avant d'interroger les avancées sociologiques de cette recherche. On me permettra de terminer sur une note un peu plus personnelle, où je délaisserai ma neutralité pour plaider en faveur d'une meilleure compréhension publique de la condition des artistes.

Les mondes de l'art, comme les autres domaines de production sociale, s'avèrent actuellement soumis à un grand nombre de nouvelles conjonctures : qu'on pense aux technologies de l'information et de la communication, aux bouleversements macroéconomiques du capitalisme avancé, aux volontés accrues de démocratisation culturelle ou encore aux défis législatifs posés par la reconnaissance croissante des enjeux que soulève la professionnalisation des pratiques artistiques. Tous ces éléments sont susceptibles de modifier les dynamiques qui se tissent autour des artistes, des œuvres d'art, des publics et de leurs intermédiaires. Dans ce contexte, une étude portant spécifiquement sur une catégorie d'acteurs centrale de ces univers, les artistes, s'avère des plus pertinentes : que savons-nous concrètement de leurs pratiques, de l'organisation quotidienne du travail artistique, quels sont les problématiques liées à ce type de vie professionnelle, comment parler, aujourd'hui, de la carrière artistique? Telles ont été les premières interrogations qui ont mené à ce projet de recherche. Cependant, il semble qu'on ne puisse approcher les artistes sans que se dresse d'emblée « la question de l'Artiste » et qu'affleurent aussitôt les mythologies, les idéologies et tous les enjeux fort complexes de l'ordre des représentations de l'artiste non plus en tant qu'individu concret, mais bien en tant que figure, rôle, statut social et historique. Ainsi s'est révélée la deuxième dimension de cette recherche, la profondeur dont elle allait devoir prendre acte : le terrain des valeurs, des représentations et des idéaux. Par ailleurs, les lectures sur le sujet suscitent la curiosité : peu de chercheurs, en dehors de notoires

exceptions¹⁴⁹, se sont attardés à la parole vivante d'artistes d'aujourd'hui, ce qui motivait mon désir d'une rencontre « de terrain ».

La méfiance des artistes à l'égard des chercheurs en général et des sociologues en particulier est légendaire. À la lecture de la littérature sociologique sur les artistes, on peut les comprendre : leur expérience et les principes qui guident leurs choix ont été plus souvent qu'autrement considérés comme des illusions, des miroirs aux alouettes ou des idéologies vaines et vaniteuses. Comme le dit Sylvie Le Coq, dans la perspective actuelle la plus répandue, « la sociologie de l'art serait une sociologie des valeurs qui recourt à la croyance comme ultime principe explicatif de l'art afin, d'une part, de répondre à un impératif, catégorique en sciences humaines, de neutralité axiologique et, d'autre part, de parer au spectre du relativisme » (Le Coq, 2002 : 43). Naviguant depuis longtemps dans un milieu d'artistes, ces interprétations « démystifiantes » m'ont toujours semblé, bien que pertinentes à bien des égards, injustes à bien d'autres, souvent impuissantes à rendre compte de ce qui se tapit dans les expressions ambiguës de vocation, de talent ou d'inspiration. Par ailleurs, la perspective critique ne semble pas réussir à parer complètement aux deux écueils du subjectivisme et de l'essentialisme.

Ainsi, plutôt que de reprendre à mon compte la posture du briseur de charme, j'ai choisi de remonter le fil des mythologies ordinaires en proposant aux artistes que j'ai rencontrés de les écouter sans chercher à les confondre, sans que l'interview se mue en interrogatoire. La rencontre avec la sociologie pragmatique française de Boltanski et Thévenot m'a permis de découvrir comment cette attitude pouvait se justifier sur le plan d'une approche scientifique, se constituer en méthodologie d'enquête.

Le trajet n'était pas sans risques. La sociologie pragmatique a approché, jusqu'à ce jour, des objets éloignés de celui de ma recherche : il me fallait donc jeter des passerelles. C'est la notion d'*ethos* qui permet la traversée, en devenant un outil de pensée utile pour relier,

¹⁴⁹ Citons, parmi ces enquêtes « enracinées » dans un terrain d'entrevues : Léon Bernier et Isabelle Perrault. *L'artiste et l'œuvre à faire* (Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1985); Marcel Fournier. *Les générations d'artistes* (Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1986); Sophie Le Coq. *Raisons d'artistes. Essai anthroposociologique sur la singularité artistique* (Paris: L'Harmattan, 2002). et Françoise Liot. *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création* (Paris: L'Harmattan, 2004).

comme le réquisitionnait l'intuition de base, l'ordre des pratiques à celui des valeurs. De plus, le concept d'*ethos* s'avéra suffisamment riche, de par son histoire touffue et ses usages multiples, pour ouvrir l'analyse à des percées inattendues. La perspective méthodologique de la théorisation ancrée, ou enracinée comme l'a poétiquement nommée le traducteur français d'Anselm Strauss, devenait une évidence : une approche pragmatiste, un cadre théorique encore à déployer et un terrain d'enquête à long terme, immersif et multidimensionnel.

C'est dans cette perspective de théorisation ancrée que se sont déployés le terrain et son compte-rendu, dans un mouvement itératif entre trois pôles. D'une part, les connaissances factuelles sur le contexte social (législatif, économique, structurel, etc.) devenaient essentielles afin de bien comprendre les témoignages des artistes rencontrés et afin d'orienter mes entrevues de façon à poser les questions les plus pertinentes possible (*Chapitre 4. Contexte : les artistes et leur écosystème*). D'autre part, le cadre théorique lui-même s'enrichissait à mesure que se dessinait, dans le contact prolongé avec le terrain d'enquête, la pertinence d'une interrogation en termes d'articulation entre pratiques et valeurs, dans la perspective d'une sociologie des raisons d'agir (*Chapitre 3. Cadre théorique : l'ethos artiste*). Finalement, c'est par le traitement des conversations recueillies, dans la trame même des discours, qu'ont été repérées les différentes catégories qui organisent le rapport d'enquête présenté au Chapitre 2, dans lequel j'ai choisi de conserver un grand nombre de citations directement extraites des entrevues, de manière à offrir une occasion rare d'entendre les praticiens des arts visuels et plastiques expliquer, avec leurs propres mots et leurs hésitations, les réalités concrètes et souvent assez peu romantiques de leur « vie d'artiste », qu'elle se déroule au Québec ou en Belgique francophone.

Les propositions analytiques qu'a permis de dégager la recherche de terrain se déclinent en plusieurs aspects, reflétant ainsi le pluralisme et la complexité des expériences vécues étudiées dans leur contexte, mais témoignant par ailleurs d'une approche méthodologique se refusant à sacrifier la diversité des observations pour préserver l'univocité d'une théorie.

De nouveaux contextes sociaux émergent des modèles de pratique innovateurs. Les figures de l'artiste proposées d'entrée de jeu répondent à cette appellation : l'« homme-orchestre », dont les compétences techniques et organisationnelles doivent se multiplier; l'« entreprenant »,

qui travaille à s'autoproduire au maximum en inventant des structures de diffusion et de production; l'« équilibriste », qui désigne une figure de l'artiste en constante négociation entre les différentes priorités de sa vie d'individu aux rôles multiples (artiste, parent, travailleur, enseignant, citoyen, etc.), et en recherche d'équilibre dans un contexte économique et législatif où la pratique artistique ne s'intègre pas aisément.

En second lieu, la notion d'épreuve a permis de mieux saisir les moments ou les événements qui mettent à l'épreuve, précisément, la possibilité même du parcours professionnel d'artiste en arts visuels. Encore une fois, il est ici question spécifiquement de la carrière. Car l'identité d'artiste et, jusqu'à un certain point, la pratique elle-même peuvent tout à fait se perpétuer en dehors d'une intégration professionnelle au monde de l'art.

Afin de s'attaquer à l'*ethos* proprement dit, la première étape a pris la forme d'un relevé des valeurs. Ici, c'est un regard analytique sur les discours recueillis en entretiens qui a permis de dégager quelques éléments incontournables, largement partagés, parmi l'ensemble des valeurs personnelles exprimées par les artistes rencontrés. Dans la perspective du processus itératif propre à la théorie ancrée, il semblait également important de revenir, afin d'en constater l'état actuel, sur quelques valeurs typiquement attribuées aux artistes.

En dernier lieu, l'analyse de l'*ethos* artiste s'est orientée autour de quatre composantes : celle du travail artistique, dont j'ai tenté de qualifier la centralité et la finalité (en cohérence avec les enquêtes récentes sur l'*ethos* du travail), celle de la vie professionnelle au sein du monde de l'art, celle de la citoyenneté et de la place de l'artiste dans la Cité, et finalement, celle de l'identité, au cœur de laquelle se joue la redéfinition des topiques mythiques, historiquement constituées, de la personnalité de l'artiste, de sa mission sociale et de son statut symbolique.

Tel que mentionné à maintes reprises, dans cette enquête, mais également dans une multitude de travaux d'auteurs divers, le terrain d'enquête des mondes artistiques s'avère être celui de bien des déroutes : une population presque impossible à décrire et à cartographier, une profession, celle d'artiste, qui n'en est pas vraiment une, mais qui se tient plutôt sur la frontière entre métier et occupation passionnée, la complexité d'un domaine d'action où les objets et les personnes sont toujours définis simultanément en faits et en valeurs. Afin d'approcher les conditions de vie et de pratiques des artistes en tant qu'objets sociologiques,

la notion d'*ethos* semble avoir accompli son objectif : celui de permettre une enquête sur les pratiques qui ne laisserait pas dans les marges de la réflexion le registre des valeurs, constitutif de bien des actions menées dans le contexte de la création artistique ou des mondes de l'art en général.

Ainsi, alors que la pratique artistique, en tant que *profession vocationnelle*, force les limites de la sociologie du travail, la constitution de l'identité d'artiste, considérée comme *dimension constitutive de cette vie professionnelle* choisie, et la réalité du processus de création obligent la sociologie des artistes à traverser sur le territoire de l'ethnographie. En effet, comment saisir la jonction entre valeurs individuelles et pratiques singulières, même à l'échelle d'un groupe professionnel (peu homogène, au demeurant), sans passer par la parole vive, sans prendre la peine et le temps de rechercher, dans les récits des principaux intéressés, les réponses diverses à cette question centrale? Comment faire autrement pour décrire, avec le plus de justesse possible, les pratiques des artistes, en mettant à jour les enjeux microsociologiques avec lesquels se débattent les individus au quotidien pour développer leur création artistique et assurer sa persistance? Et comment faire pour, en même temps, tenter de comprendre de quelle manière les valeurs, dont la transmission historique a également pris la forme du mythe ou de la légende de l'artiste, participent non seulement à construire l'idéal personnel de l'artiste, mais, à l'instar d'une éthique, orientent et guident les choix pratiques?

C'est ainsi qu'à la fin de cette aventure, il est possible de penser que le concept d'*ethos* artiste, tel qu'il fut développé ici en étroite congruence avec le terrain d'enquête, se présente modestement comme une avancée théorique dans le champ des études sur les arts et les artistes. Il a permis de poser un regard renouvelé sur les thématiques importantes du *don* et de la *vocation*, entre autres topiques incontournables du mythe ou de la légende de l'artiste.

En substance, l'étude des pratiques dans leur adjonction à un fondement éthique, a laissé apparaître que, si la dimension vocationnelle du travail artistique est reconnue et revendiquée par les artistes d'aujourd'hui, c'est dans la perspective sécularisée d'une éthique de l'engagement. Cet engagement à l'égard de l'activité artistique, de leur pratique singulière et personnelle, voire à l'égard de l'existence même de l'art, caractérise particulièrement l'*ethos*

artiste, et permet de tracer une grande filiation historique entre les artistes d'aujourd'hui et leurs prédécesseurs des siècles passés.

Quant aux thématiques du talent inné, de l'inspiration, ou du don divin de l'artiste, il ne semble pas en rester grand-chose de nos jours : demeure la reconnaissance d'une aptitude, cultivée dès l'enfance, certes, nourrie par un entrelacement de choix divers, mais surtout maintenue active par un travail assidu dans lequel, il faut le dire, celui qui pratique ne boude pas son plaisir. Outre une habileté avec les moyens typiquement artistiques d'exercer sa créativité, cette aptitude doit aussi se décrire comme une sensibilité quelque peu exacerbée, expliquée par les artistes eux-mêmes comme un trait de personnalité, qui permet une vision singulière du monde, celle-ci se développant jusqu'à devenir une façon d'être dans ce monde, et prendre la forme d'une pratique unifiée dans laquelle la vie quotidienne et la création artistique se partagent et se négocient un seul et même territoire.

Quant à la pauvreté économique, à l'instabilité et à l'incertitude, elles sont envisagées sur le mode du dommage collatéral : aussi loin que la situation est viable physiquement et économiquement, en autant que les proches n'en souffrent pas, le jeu continue d'en valoir la chandelle. Pas de valorisation supplémentaire de l'œuvre réalisée dans la souffrance matérielle, ni de glorification du *starving artist* : s'ils pouvaient en vivre mieux et plus confortablement, les artistes ne le refuseraient pas. Cependant, et là se situe le moment de l'*ethos*, ils sont disposés à assumer cette vie modeste, et non pas miséreuse, pour persister dans une pratique professionnelle qui leur apporte le bénéfice d'une certaine liberté et d'un espace de créativité hors du commun.

Bien sûr, comme le disent aussi les artistes, poursuivre sa route sur le chemin de l'art nécessite de *croire* en quelque chose, si l'on tient à discuter cette catégorie traditionnelle de la sociologie de l'art : croire en sa compétence, en sa pertinence, en la qualité de la réflexion portée sur la place publique ou à l'expérience proposée par le truchement de l'œuvre. Si cet élément de croyance est irréductible, il se maintient, dans l'expérience vécue seulement dans la mesure où, effectivement, le récepteur est au rendez-vous. Sans le milieu artistique, les collègues artistes, le public initié enthousiaste, les critiques, les historiens, etc., sans tout ce monde de l'art qui accorde crédit à cette chose qu'est la valeur de l'art, peu d'artistes

poursuivraient leur parcours; l'enquête permet de le présumer. Le solitaire isolé, qui produit de l'art sans aucune intention de le passer au-dehors existe, mais il est rare dans le corpus de cette enquête, pour la bonne raison que celle-ci s'est particulièrement penchée sur ceux que Becker appelle les « professionnels intégrés » ou les « francs-tireurs ». Le monde de l'art, le public, l'institution artistique, doivent-ils donc être considérés comme des dispositifs de reproduction de la croyance, et rien de plus (ou rien de moins...)? On peut l'admettre, tout comme l'université reproduit depuis des siècles la croyance en la vérité scientifique.

Pourquoi exiger de l'art, seule chose qui existe au monde pour ne servir que l'apparaître (au sens arendtien), d'être autre chose que cela : le support inessentiel et par là nécessaire des expériences esthétiques les plus fécondes? C'est, en tout cas, cette idée qui agit au cœur des pratiques artistiques, partagée par tous les artistes que j'ai rencontrés, une conviction de l'importance fondamentale de l'existence de l'art dans l'expérience humaine. Comme le soutient Paul Veyne : « L'art fait partie des conduites qui n'ont pas de but, de *telos*, qui ne se comprennent pas par leur fin et qui ne se mesurent pas à leur résultat; il n'est pas un moyen de communication parce qu'il n'est pas du tout un moyen. Il s'explique par son origine; il s'exprime pour s'exprimer, comme le feu qui brûle pour brûler et qui s'arrête, non lorsqu'il a atteint un résultat, mais lorsqu'il a épuisé son énergie¹⁵⁰ ».

La conclusion la plus importante à tirer de cette enquête concerne la lucidité avec laquelle les artistes observent et agissent au sein de leurs univers institutionnels, économiques et sociaux, sans nier l'univers idéaliste dans lequel ils inscrivent le sens de leur pratique. Dans le monde de l'art de pointe, chacun a son idée sur les fonctionnements tacites qui induisent le succès ou l'infortune – ce qui ne veut pas dire que les interprétations endogènes des acteurs soient toujours justes, loin de là, mais elles témoignent du moins d'une reconnaissance des structures et de leurs influences. À vrai dire, ces mécanismes sont d'une complexité déconcertante. Entremêlant processus institutionnalisés, systèmes de conventions plus ou moins manifestes, dispositifs de reconnaissance fortement aléatoires et dynamiques interpersonnelles complexes, ces rouages résistent fermement à l'analyse qu'on peut en faire, qu'on soit participant ou observateur. Comme le montrent bien les travaux accomplis dans le

¹⁵⁰ Paul Veyne, « Conduites sans croyance et oeuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n° 143 (1988), p. 12.

domaine, notamment ceux de Pierre-Michel Menger, l'explication des inégalités caractéristiques des mondes artistiques ne s'élucide ni par l'analyse économique, ni par la mise à nu de l'idéologie artiste, et si chacune de ces alternatives parvient à lever un coin du voile, le panorama reste toujours partiel. Peut-être que l'art, en tant que principe unificateur de toutes les pratiques qui animent ces univers, est un objet suffisamment particulier et mystérieux qu'il semble plus facile, en tant que chercheur, de renoncer à la précision toute scientifique habituellement exigée?

Quoi qu'il en soit, cette enquête aura permis, je l'espère, de dissiper quelque peu le mystère entourant les pratiques énigmatiques à la source de l'art qui nous est contemporain. Les artistes eux-mêmes sont de bons guides quand vient le temps de penser l'art en pratique : ils parviennent, beaucoup mieux que la plupart de leurs ethnographes, à réconcilier l'approche sociologique de leurs écosystèmes avec l'approche profondément métaphysique de l'objet de leurs recherches, c'est-à-dire l'art. Les artistes que j'ai rencontrés, sans doute, là-dessus, exemplaires de leurs contemporains puisque les représentations se développent dans un monde commun, parviennent à désacraliser leur statut, à séculariser le mythe d'une divine origine, sans pour autant réduire la puissance de l'art, sans faire courir aux œuvres d'art le risque de la banalisation.

Une autre conclusion importante de cette thèse concerne donc la persistance de cette légende à l'extérieur des cercles artistiques qui eux, l'ont plus que moins démythifiée. Je poserai, en terminant cette thèse, la dernière de mes questions. Sur qui agit, désormais, le mythe de l'artiste, de l'artiste *doué*, marginal, bohème, excentrique, qui n'a pas *besoin* de travailler pour *créer*? Sur les artistes eux-mêmes ou sur la « foule sentimentale »? Sur ceux qui vivent cette vie « rêvée » sur le mode prosaïque, ou sur tous ceux qui, collectivement, désirent perpétuer cet « ailleurs » de liberté libérante que constitue la vie (idéalisée) des artistes? Cette question peut paraître tendancieuse. C'est pourtant en ces termes qu'on se doit de la poser, qui sont les termes des « raisons d'agir », des motivations, de l'*ethos*.

Une rhétorique fréquente, à propos des artistes dans l'économie, plaide pour leur intégration totale aux lois du marché : s'ils ne parviennent pas à vendre leurs œuvres et à en vivre, pourquoi la société devrait-elle les « aider » en leur accordant des fonds publics de support à

la création? L'argument comporte plusieurs dimensions souvent occultées. Ce discours standardisé mérite qu'on s'y attarde pour deux raisons : d'abord, il en dit beaucoup sur la perception sociale des artistes et sur la considération dont bénéficie leur travail; ensuite, il éclaire la question de la vocation et de l'idéologie artiste, sur le versant de sa perception publique. En effet, si, comme le suggère cette enquête, les dimensions principales de la légende de l'artiste semblent assez peu fonder les choix pratiques des praticiens de l'art, sinon à titre de persistance dans l'imaginaire – et reconnue comme telle, comment se fait-il que tant de personnes, dont plusieurs chercheurs, continuent de perpétuer l'idée selon laquelle les artistes d'aujourd'hui évoluent toujours dans ce paradigme, voire en l'ayant renforcé ?

D'abord, intervient la question du *mérite artistique* : pour qui en connaît mal les rouages, les processus de sélection des artistes bénéficiant des aides publiques peuvent paraître obscurs et arbitraires, particulièrement lorsque le jugement sur la qualité artistique est en jeu. En effet, combien de fois a-t-on pu voir dans les grands médias, présentée sous la forme du scandale, la photo d'une œuvre contemporaine accompagnée d'un titre du genre « les contribuables ont payé une fortune pour ça »? C'est que dans le domaine des valeurs artistiques, comme dans tout domaine du jugement de goût, quiconque a l'impression de s'y connaître autant que n'importe qui – ce que Kant a mis en évidence dans sa troisième critique par la célèbre formule « est Beau ce qui plaît universellement sans concepts ». La compétence des artistes et des jurys en général se bute à la contestation du grand public, d'autant plus que les formes actuelles de la création artistique ne cessent de déstabiliser les schèmes traditionnels de reconnaissance et de perception de l'art.

Ensuite, cette vision des choses est également sous-tendue par une conception spécifique de l'art en général. Car, hors d'une compréhension historique et épistémique de la création artistique, celle-ci devient simplement objet de divertissement instantané : elle existe pour décorer, pour « désennuyer » ou, à la limite, pour évoquer un instant des enjeux d'actualité. Étrangement, l'art ancien demeure toujours très apprécié et les expositions le mettant en valeur attirent toujours les foules. Néanmoins, le lien entre art ancien et art actuel demeure ténu : que l'art d'aujourd'hui soit l'art ancien de demain ne semble pas un enjeu public d'importance. Quant à la situation générale de la création artistique dans la société,

concernant par exemple sa place dans l'économie mondiale et son impact considérable, y compris économique, pour les sociétés qui cherchent à se démarquer, il s'agit de dimensions peu connues du grand public.

On peut décomposer en trois temps l'argument qui soutient la dévalorisation des aides publiques à la création et, plus généralement, du travail artistique, réalisé en amont de l'œuvre sans promesse de succès pécuniaire :

(1) Il n'est pas nécessairement légitime d'accorder aux artistes les avantages découlant du principe selon lequel « tout travail mérite salaire », puisque la « valeur » de ce travail est directement liée à la « valeur » sociale et marchande de l'œuvre produite. Selon cette logique, un artiste qui peine à percer un marché n'a pas à attendre de rétribution pour son travail : le succès public immédiat est la seule manière rationnelle de déterminer la valeur d'une œuvre, et donc son mérite – entre autres économique. Aucun dommage n'est constaté puisque l'écrivain crée *de toute façon*, peu importe ses conditions concrètes d'existence; la société peut continuer de bénéficier du travail des artistes quelles que soient leurs conditions de vie. Le fait que son œuvre pourrait être appréciée en différé, par exemple quelques années après le travail accompli, ou que cette œuvre se situe dans l'ordre de l'invendable, par exemple une installation muséale ou une performance, ne participe pas à ce raisonnement.

(2) Cet état de choses est conséquent au fait que les artistes ne se situent pas dans un régime professionnel où la rémunération dépend du travail, mais bien dans un régime vocationnel dont la caractéristique principale est le maintien de l'activité créatrice grâce aux ressources financières obtenues de quelque façon, et non l'inverse.

(3) Par ailleurs, les artistes, en étant impliqués dans un régime vocationnel, profitent de leur activité créatrice par d'autres avantages que ceux reliés aux revenus : un travail épanouissant, peu routinier, un mode de vie singulier, et une image sociale plutôt avantageuse, séduisante. Ces avantages non monétaires compensent pour les préjudices que pourrait engendrer la pauvreté, comme le raconte si bien la littérature du XIX^e siècle sur la Bohème artistique de Montmartre, ou la chanson d'Aznavor du même titre : « La Bohème, ça voulait dire, on est heureux. La Bohème, nous ne mangions qu'un jour sur deux ».

L'artiste crée souvent même s'il n'est pas payé et il accepte la pluriactivité, condition de sa survie économique. Pourtant, sa création n'en dépend pas moins de certaines conditions : du temps, de l'espace, des matériaux. Le fait que si peu de femmes peuplent l'histoire de l'art et de la littérature n'est sans doute pas étranger à cet état de choses. Comme le défend fort bien Virginia Woolf dans son essai *Une chambre à soi*, l'indépendance économique et l'espace privé s'avèrent des conditions prioritaires à la création artistique, ne serait-ce que parce qu'elles libèrent l'esprit des soucis reliés à la nécessité, aux soins des proches et autres occupations traditionnellement réservées aux femmes. Hannah Arendt, en faisant soigneusement la différence entre l'œuvre et le travail du point de vue de la philosophie de l'action, cherche à souligner cette même dimension de la création (ou de la fabrication en général) qui vise un autre but que la simple reproduction de la vie.

On peut se surprendre de la persistance, y compris dans les cercles intellectuels et artistiques¹⁵¹, d'une telle posture qui semble occulter les réalités tangibles de la création artistique. Dans cette négation quasi systématique des conditions matérielles de la production des œuvres d'art – et non pas de la « survie » d'une identité d'artiste accomplie par ailleurs, sous la forme du passe-temps par exemple –, on a tout le loisir, en tant que commentateur, expert, ou directeur de musée, de maintenir devant l'art ce voile de douceur et de lumière qui constitue sans doute le meilleur fonds de commerce de tous ceux qui profitent, au sens économique du terme, de la ressource renouvelable à l'infini qu'est « l'inspiration inextinguible » de l'artiste. La « vocation » se présente toujours comme une bonne raison de ne pas payer les artistes.

¹⁵¹ « Certes, il est légitime de réclamer la rémunération de son travail lorsque celui-ci entre sur un marché, et se trouve ainsi pris dans le jeu de l'offre et de la demande : en l'occurrence, un éditeur qui ne règle pas les droits d'auteur contractuels se met dans l'illégalité. Mais de là à réclamer une rémunération pour le simple fait d'écrire, indépendamment de la qualité du travail produit et de ses chances d'intéresser un éditeur et des lecteurs, il y a une marge. Quant à exiger, comme le font certains, que l'auteur soit payé autant que les autres maillons de la chaîne du livre (éditeur, imprimeur, diffuseur, distributeur, libraire), c'est méconnaître une condition constitutive du régime vocationnel : l'écrivain écrit même s'il n'est pas payé, alors qu'aucun entrepreneur ou commerçant n'accepterait de travailler gratuitement – régime professionnel oblige. Parce que, justement, la création n'est pas vécue comme un *travail*, mais comme une *vocation*. Et qu'elle engendre des profits qui ne sont pas réductibles, loin de là, à l'argent. » Nathalie Heinich, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains: une perspective compréhensive et ses incompréhensions », *Sociologos. Revue de l'association française de sociologie*, vol. 2008, n° 3 (2008).

Ne pourrions-nous pas, socialement, entamer une réflexion sur le fait que le travail de l'artiste, même s'il est plus qu'un travail, en est également un, qui mérite probablement « salaire », au même titre que le travail des autres professionnels? Les artistes ne demanderont jamais à être payés à l'heure pour réaliser leurs croquis. Mais qu'on maintienne des aides publiques à la création, qu'on continue d'encourager, par des mesures fiscales ou autres, l'élargissement d'un marché de l'art de qualité, passionné et pas uniquement spéculateur, que l'on continue de travailler les réglementations de manière à ce que les artistes ne soient pas systématiquement dépossédés du moindre profit réalisé, par d'autres, sur leurs œuvres, en renforçant l'application des droits d'auteurs et droits voisins : tout cela ne semble pas impossible et participerait, sans aucun doute, à améliorer les conditions de vie des artistes.

Que les institutions artistiques se responsabilisent dans les rapports de force qu'elles entretiennent à l'égard des artistes en considérant les opérations *coûteuses* engagées par l'artiste dans le but de diffuser son travail dans de telles institutions qui *vivent et paient* leurs employés, mais continuent de négocier avec l'artiste sur le mode : « c'est toi qui devrais nous payer, nous te faisons la faveur d'exposer ton travail plutôt que celui des centaines d'autres qui l'auraient désiré ». Ce mode de négociation, évidemment tacite, a cours dans la réalité, et les artistes s'y retrouvent aussi démunis qu'un employé à qui l'on sert le même argument pour faire cesser ses revendications syndicales.

Par ailleurs, que les villes protègent l'accessibilité aux ateliers d'artistes, que les médias cessent d'exclure les arts visuels de leurs pages culturelles et que l'ensemble des acteurs concernés par la médiation et l'éducation artistique trouvent de nouvelles manières d'intéresser le public en dehors de la fantasmatique éculée de l'artiste mythique, et la situation générale des milieux artistiques en serait transformée.

Comme le disait Georges Braque : « L'artiste n'est pas incompris, il est méconnu. On l'exploite sans savoir que c'est lui » (*Le jour et la nuit*, 1952). On peut émettre à juste titre l'hypothèse que l'artiste de chair et d'os, celui qui non seulement a besoin de manger comme tout le monde, mais consacre également temps et ressources à *travailler* ses compétences artistiques, demeure encore largement dissimulé par son ombre mythique. Cette « aura »

légendaire qui, aux époques passées, l'a élevé au rang de héros, condamne aujourd'hui l'artiste, régime démocratique oblige, à la méfiance de ses contemporains. Cette figure archétypale et fantasmatique, sous couvert de respect et de considération élevée pour sa nécessité intérieure et son talent inné, continue de perpétuer le tabou que représente la question des ressources économiques de l'artiste, et donc des conditions matérielles de possibilité des œuvres d'art. Aucun artiste, ni d'aujourd'hui, ni d'hier, n'a affirmé sérieusement créer mieux le ventre vide : en témoignent, si l'on veut en appeler à une figure mythique, les nombreuses lettres de Van Gogh à son frère Théo, dont le but avoué était de lui demander de l'argent. L'enjeu est de taille. Ainsi, pour paraphraser Georges Braque, on pourrait dire que c'est *parce qu'il est exploité* que l'artiste est incompris.

On peut espérer que cette enquête aura permis de mieux comprendre les conditions pratiques d'apparition des œuvres d'art, de même que les raisons pour lesquelles celles-ci peuvent être jugées autrement que par appréciation spontanée. Les artistes sont des spécialistes de l'art : ils y passent le plus clair de leur temps, y réfléchissent, s'informent à son propos, connaissent son histoire, ses rouages sociaux et économiques. Dans le contexte culturel qui est le nôtre, où les produits sériels de la culture industrielle envahissent nos vies et nos loisirs, les enjeux que soulève l'art actuel méritent qu'on s'y attarde. La forme spécifique du travail artistique continue d'interroger nos liens à l'emploi, à la valeur et à la finalité du travail. Les œuvres elles-mêmes, actuellement tendues vers l'expérimentation, l'essai et l'ouverture des expériences esthétiques, ne cessent de questionner nos modes de vie sociale et personnelle, nos modes de perception et nos facultés d'appréhension du réel. Les artistes d'aujourd'hui proposent à la délibération en commun des œuvres ouvertes, qui s'invitent dans la réflexion collective avec leur langage propre. Comment perpétuer l'espace nécessaire à leur émergence et à leur appréciation? L'étude sur l'*ethos* artiste, amorcée dans cette thèse, pourrait contribuer pertinemment à l'horizon de réflexion ouvert par cette question essentielle, en dirigeant le regard vers ce qu'est l'art en pratique.

ANNEXE 1 : LES PERSONNES RENCONTRÉES EN ENTRETIENS

1. TABLEAU INFORMATIF SUR LES ARTISTES CITÉS

Code	Caractéristiques de la personne (<i>B = Belge / Q = Québécois</i>)
B1	Homme, 40 ans, artiste et curateur belge
B2	Homme, 38 ans, artiste sérigraphe belge
B3	Homme, 43 ans, artiste peintre et sculpteur belge
B4	Homme, 81 ans, artiste graveur et sculpteur belge
B5	Homme, 43 ans, artiste multidisciplinaire belge
B6	Homme, 41 ans, artiste graveur belge
B7	Femme, 55 ans, artiste sculpteure belge
B8	Homme, 32 ans, artiste multidisciplinaire belge
B9	Homme, 32 ans, artiste sculpteur belge
B10	Femme, 35 ans, artiste sculpteure belge
B11	Femme, 38 ans, artiste multimédia et performeuse belge
B12	Duo, un homme et une femme, 40 ans, artistes multidisciplinaires belges
B13	Homme, 53 ans, artiste multidisciplinaire belge
B14	Femme, 54 ans, artistes peintre belge
B15	Femme, 58 ans, artiste du dessin belge
B16	Homme, 32 ans, artiste sculpteur belge
B17	Homme, 33 ans, artistes sculpteur belge
Q1	Homme, 39 ans, artiste peintre québécois
Q2	Homme, 40 ans, artiste peintre québécois
Q3	Homme, 37 ans, artiste peintre québécois
Q4	Homme, 33 ans, artiste multimédia et performeur québécois
Q5	Homme, 41 ans, artiste multidisciplinaire belge établi au Québec
Q6-7	Duo, un homme et une femme, 38 ans, artistes multidisciplinaires québécois
Q8	Homme, 42 ans, artiste multidisciplinaire québécois
Q9	Homme, 36 ans, artiste multidisciplinaire québécois
Q10	Femme, 38 ans, artiste vidéaste et performeuse québécois
Q11	Homme, 35 ans, artiste peintre et graveur québécois

Q12 Homme, 34 ans, artiste multidisciplinaire, membre d'un duo québécois-belge

Q13 Homme, 58 ans, artiste sculpteur québécois

Q14 Femme, 70 ans, artiste peintre québécois

Q15 Femme, 63 ans, artiste peintre québécois

Q16 Homme, 43 ans, artiste sculpteur québécois

2. INFORMATIONS SUR LES INTERVENANTS DU MONDE DE L'ART RENCONTRÉS

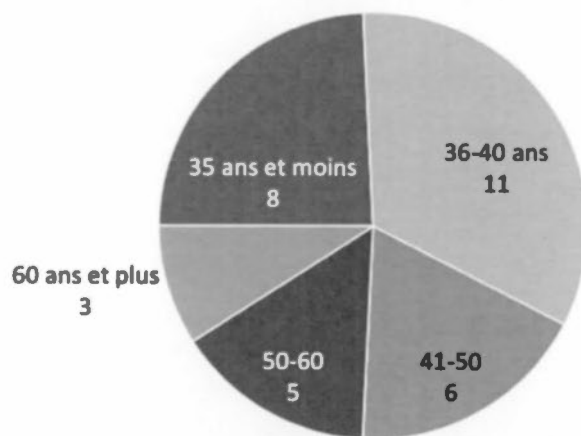
Il a été nécessaire de réaliser un plus grand nombre d'entretiens informatifs en Belgique puisque les structures organisationnelles du monde de l'art m'étaient complètement inconnues. Par ailleurs, ne sont pas prise en compte ici l'ensemble des conversations informelles entretenues au fil des années de cette recherche avec une multitude d'intervenants du monde de l'art.

Titre	Organisme	Lieu
Représentant	SMart.be	Bruxelles
Représentant	SMart.be	Liège
Représentants (3)	Iles asbl	Bruxelles
Critique d'art	Divers médium	Mons
Galeriste	Galerie de renom établie depuis longtemps	Bruxelles
Galeriste	Galerie émergente	Bruxelles
Galeriste	Galerie de renom établie depuis peu de temps	Bruxelles
Agente de liaison	Centre d'art actuel de renom	Bruxelles
Directrice	Centre d'art subventionné	Bruxelles
Directrice	Centre d'art subventionné	Liège
Curatrice	Collectif de jeunes curateurs reconnus	Bruxelles
Galeriste	Galerie de renom établie depuis longtemps	Montréal
Directeur	Centre d'artiste autogéré	Chicoutimi
Critique	Quotidien indépendant à grand tirage	Montréal
Représentant	Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ)	Montréal
Représentant	Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV)	Québec

ANNEXE 2 : STATISTIQUES SUR LE TERRAIN D'ENQUÊTE

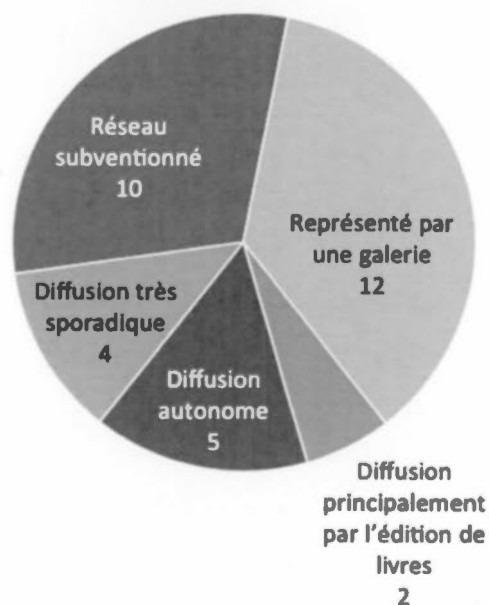
1. L'ÂGE DES ARTISTES RENCONTRÉS

<i>Tranche d'âge</i>	<i>Nb</i>
35 ans et moins	8
36-40 ans	11
41-50 ans	6
51-60 ans	5
60 ans et plus	3



2. TYPE DE DIFFUSION

<i>Principal moyen de diffusion des oeuvres</i>	<i>Nb</i>
Réseau subventionné	10
Représenté par une galerie	12
Diffusion par l'édition	2
Diffusion autonome	5
Diffusion très sporadique	4

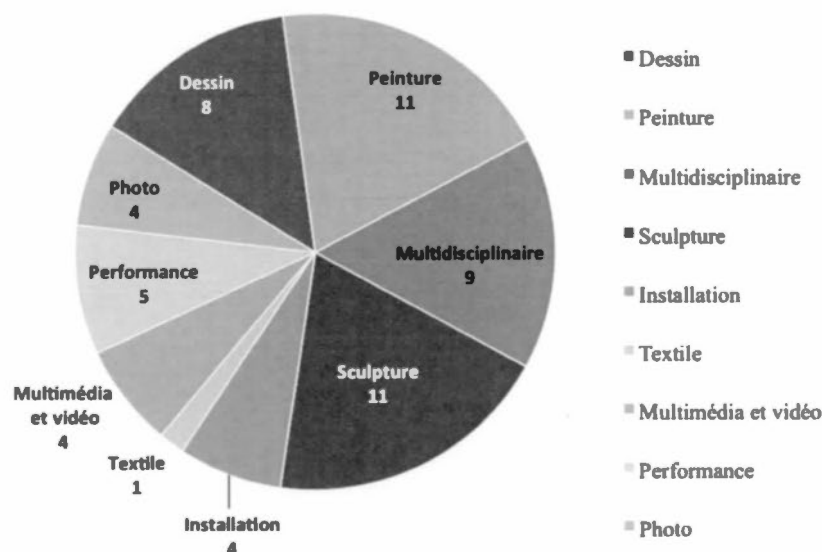


La répartition des types de diffusion est similaire parmi les Québécois et les Belges, sauf pour ceux qui pratiquent une diffusion autonome, tous Belges.

3. LIEU DE TRAVAIL ET DE RÉSIDENCE

Sur 17 artistes belges, 13 résident et travaillent à Bruxelles, 4 sont installés dans de plus petites villes de Wallonie. Parmi les 16 artistes québécois, 10 résident et travaillent à Montréal, 5 dans de plus petites villes et un ne disposait pas d'une situation stable au moment de l'entrevue.

4. DISCIPLINES ARTISTIQUES PRINCIPALES DES ARTISTES RENCONTRÉS



Ces disciplines principales se rapportent au type d'œuvres présentées généralement. Les étapes préparatoires du processus de création (carnets, croquis, essais, etc.) ne sont pas prises en compte. La plupart des artistes ont une pratique diversifiée entre deux ou trois disciplines usuelles. La catégorie multidisciplinaire fait ici référence à des œuvres pour la réalisation desquelles plusieurs disciplines ont dû être mises à contribution. Parmi les artistes rencontrés, 9 ont une pratique unidisciplinaire, notamment 5 sculpteurs.

5. TRAVAIL ARTISTIQUE ET EMPLOI-ABRI

<i>Activité</i>	<i>Nb</i>
Acceptent des contrats sporadiques (tous types d'emploi et de salaire confondus)	13
Occupent un emploi-abri régulier	10
Retraités d'un emploi	4
N'ont aucune autre activité	6



Les artistes belges : sur 17 artistes rencontrés, 7 exercent divers emplois sporadiques, 5 sont professeurs ou retraités de l'enseignement, dont seulement 2 ont occupé une charge dans une institution officielle de formation supérieure en art, 5 ne font que ça pour le moment grâce à l'aide des allocations de chômage, avec ou sans le « statut d'artiste », dont 2 via une petite entreprise artisanale ne leur permettant pas encore de s'émanciper du chômage.

Les artistes québécois : sur 16 artistes, 5 acceptent des contrats très sporadiques, généralement dans le monde de l'art, 5 occupent un emploi-abri dont 3 comme travailleurs culturels salariés d'un centre d'art et 2 comme enseignants dans des écoles d'art, 3 sont retraités de l'enseignement universitaire en art, 3 n'avaient pas d'autre occupation au moment de l'enquête.

ANNEXE 3 : GUIDE D'ENTRETIEN

Entrée en matière

- présentation mutuelle et remerciements chaleureux
- sur la recherche : le projet, brièvement
- accord pour l'enregistrement, certification éthique
- accord mutuel sur le temps accordé pour l'entretien

I. Parcours d'artiste

1. Je vous connais par ma visite à _____. Parlez-moi un peu de cette expérience.
2. Quel est le parcours qui vous a mené à cette expérience (participation à, expo, etc.)?
3. Votre parcours d'artiste, les étapes importantes de celui-ci? (formation, assumer le statut d'artiste, première diffusion, confirmation, consécration, etc.)
4. À partir de quoi, ou de quand peut-on se dire, se penser artiste? Que veut dire pour vous « être un artiste »?

II. L'organisation du travail artistique

5. Comment définissez-vous l'espace que prend votre activité artistique dans votre vie?
6. L'art est-il pour vous un métier ou une profession?
 - a. Si non, alors comment définiriez-vous ce que cela signifie d'être un artiste?
 - b. Si oui, est-ce que le fait d'être un artiste implique des choses différentes des autres professionnels?
7. Comment se passe concrètement, pour vous, l'organisation de votre pratique artistique, quels sont les événements, les gestes qui doivent être posés, quelles sont les « tâches » reliées à ce « travail »?
8. Le temps de travail artistique, vous satisfait-il? Voudriez-vous plus de temps, plus de moyens?

9. Économiquement, comment traitez-vous avec le statut d'artiste? Par exemple, quant au régime fiscal, aux déductions, etc. Avez-vous des revenus de création artistique? Vos activités de création sont-elles payantes, déficitaires, nulles?
10. Avez-vous ou bénéficiez-vous actuellement de subsides/subventions pour vos activités de création?
11. Pratiquez-vous une autre activité rémunératrice?

III. L'œuvre

12. Vos travaux artistiques actuels portent sur quoi? Comment s'inscrivent-ils dans l'histoire de l'art, dans une filiation, ou autre?
13. Avez-vous des projets en cours, des projets rêvés...?
14. Comment abordez-vous un nouveau projet, quelles en sont les étapes?
15. Quand considérez-vous que le travail sur une pièce est terminé?
16. Dans quelles conditions, d'après quels critères jugez-vous de la qualité d'une de vos œuvres? Et pour celles des autres, est-ce différent?

IV. Le monde de l'art

17. Cela m'amène à vous parler de votre position dans le monde de l'art. Comment la décririez-vous?
18. Comment qualifieriez-vous votre situation dans le monde de l'art?
19. Avec quels acteurs, quelles institutions avez-vous des contacts, des liens, des activités?
20. Votre présence actuelle, la réception dont bénéficient vos œuvres, telle que vous la décrivez, vous satisfait-elle? Avez-vous d'autres objectifs?
21. Que pensez-vous, en général, du milieu des arts visuels au Québec / en Belgique?
22. Quelles galeries fréquentez-vous, quels lieux, qu'aimez-vous? Y a-t-il des lieux où vous n'allez jamais?
23. Quel est votre réseau?
24. Quelle importance a ce réseau pour vous? Comment agissez-vous par rapport à ce réseau?

La méthodologie adoptée a été celle de l'entretien compréhensif : les questions ne sont pas posées systématiquement les unes après les autres. Une conversation a lieu au cours de

laquelle une réponse minimale à toutes les questions ou presque doit être prononcée. D'un entretien à l'autre, l'importance relative des sujets varie beaucoup : chacun met de l'avant ce qui lui semble le plus pertinent selon sa compréhension du projet de recherche, ou ce qui lui tient le plus à cœur.

Suite à l'entretien, une seconde conversation s'est le plus souvent enclenchée, à micro fermé, concernant le travail artistique en cours, que l'entretien ait lieu à l'atelier ou non. Lorsque nous y étions, j'eus souvent droit à un tour guidé de l'atelier, de ses équipements et de son histoire (depuis combien de temps l'artiste y est installé, comment apprécie-t-il ce lieu, avec qui le partage-t-il, etc.). Dans presque tous les cas d'entrevues ayant lieu dans l'atelier, j'eus le privilège d'une présentation visuelle : pièces plus anciennes, stockées, considérées comme ratées ou, au contraire, conservées affectueusement par l'artiste hors des regards du public, des carnets ou des études pour d'autres œuvres, des pièces en cours de réalisation, etc.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS, SVETLANA (1988). *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*. Chicago: The University of Chicago Press.
- AMOSSY, RUTH (s.l.d.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.
- (2001). « Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology ». *Poetics Today*, vol. 22, n° 1, p. 1-23.
- AMOSSY, RUTH, et ANNE HERSCHBERG PIERROT (2011). *Stéréotypes et clichés: Langue, discours, société*. Paris: Armand Colin.
- ARBOUR, ROSE-MARIE (s.l.d.) (1997). *Regards sur le/la critique (Actes du colloque)*. Hull, Québec: Axe Néo-7 art contemporain.
- (1999). *L'art qui nous est contemporain*. Montréal: Artexes.
- ARDENNE, PAUL (1997). *Art l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard.
- (2000). *L'art dans son moment politique: écrits de circonstance*. Bruxelles: La Lettre volée.
- (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.
- (2006). *Extrême : esthétiques de la limites dépassée*. Paris: Flammarion.
- ARDENNE, PAUL, PASCAL BEAUSSE et LAURENT GOUMARRE (1999). *Pratiques contemporaines: l'art comme expérience*. Paris: Dis voir.
- ARDENNE, PAUL, BARBARA S. POLLA et GALERIE ANALIX. (2008). *Working men : art contemporain et travail*. Bruxelles: Tournesol Conseils.
- ARENDT, HANNAH (1972). *La crise de la culture*. Paris: Gallimard.
- (1981). *La vie de l'esprit, Tome 1: La pensée*. Paris: PUF.
- (1986). *Vies politiques*. Paris: Gallimard.

----- (1988). *La condition de l'homme moderne*. Paris: Pocket.

----- (2000). *La philosophie de l'existence et autres essais*. Paris: Payot.

ARISTOTE (2007). *Rhétorique*. Paris: Pocket.

ASSEMBLÉE NATIONALE DU QUÉBEC (2000a). « Auditions sur la Société de développement des entreprises culturelles et le Conseil des arts et des lettres du Québec dans le cadre du mandat de surveillance des organismes publics ». *Journal des débats de la Commission de la culture, 36^e législature, 1^e session*, vol. 36, n° 17 (Mercredi le 2 février).

----- (2000b). « Auditions sur la Société de développement des entreprises culturelles et le Conseil des arts et des lettres du Québec dans le cadre du mandat de surveillance des organismes publics ». *Journal des débats de la Commission de la culture, 36^e législature, 1^e session*, vol. 36, n° 17 (Vendredi 4 février).

AUDET, CLAUDINE, GAÉTAN HARDY et CALQ (2000). *Les organismes de production en arts de la scène et les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques subventionnés par le Conseil des arts et des lettres du Québec de 1994-1995 à 1997-1998 : portrait économique, Octobre 2000 : document synthèse*. Québec: Conseil des arts et des lettres du Québec.

AUDET, CLAUDINE, GAÉTAN HARDY et CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC. (2000). *Les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques subventionnés par le Conseil des arts et des lettres du Québec de 1944-1995 à 1997-1998: portrait économique, Octobre 2000*. Québec: Conseil des arts et des lettres du Québec.

AUWERS, TOM (s.l.d.) (2009). *Indicateurs de protection sociale en Belgique*. Bruxelles: Service public fédéral - Sécurité sociale.

BAHN, PAUL G. (2010). *Prehistoric Rock Art. Polemics and Progress. The 2006 Rhind Lectures for the Society of Antiquaries of Scotland*. New York: Cambridge University Press.

BAROLSKY, PAUL (2010). *A Brief History of the Artist from God to Picasso: The Pennsylvania State University*.

BASTIDE, ROGER (1977 (1945)). *Art et société*. Paris: Payot.

BAUDELAIRE, CHARLES (1961). *Oeuvres complètes*. Paris: NRF.

BAUDRILLARD, JEAN (1997). *Illusion, désillusion esthétiques*. Paris: Sens & Tonka.

BAYRLE, THOMAS (2004). *Vitamine P : nouvelles perspectives en peinture*. Paris: Phaidon.

- BEAVERSTOCK, JONATHAN V., PHILIP HUBBARD et JOHN RENNIE SHORT (2004). « Getting away with it? Exposing the geographies of the super-rich ». *Geoforum*, n° 35, p. 401-407.
- BECKER, HOWARD S. (1985). *Outsiders: études de la sociologie de la déviance*. Paris: Métailié.
- (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- (2005). « Inventer chemin faisant: comment j'ai écrit *Les mondes de l'art* ». Dans *L'analyse du social: les modes d'explication*, Daniel Mercure (s.l.d.). Québec: Les presses de l'Université Laval. p. 57-73.
- BECKMAN, SVANTE (s.l.d.) (2001). *Conditions for Creative Artist in Europe*. Sweden: Report from de EU Presidency Seminar in Visby.
- BÉDARD, PASCALE (2007). « Le lieu autre de l'oeuvre: l'hétérotopie comme expérience esthétique ». Dans *L'expérience esthétique en question*, Suzanne Leblanc (s.l.d.). Paris: L'Harmattan. p. 26-39.
- (2008). *L'art dit le monde et ses possibles: une expérience dialogique entre peinture actuelle et philosophie politique*. Montréal: UQAM.
- BELGIQUE. 2002. Loi-programme du 24 décembre 2002. Chancellerie du premier ministre En ligne.
 <[http://www.juridat.be/cgi_loi/loi_a1.pl?cn=2002122431&language=fr&caller=list&la=F&fromtab=loi&tri=dd+AS+RANK&rech=1&numero=1&sql=\(text+contains+\(%27%27\)\)>](http://www.juridat.be/cgi_loi/loi_a1.pl?cn=2002122431&language=fr&caller=list&la=F&fromtab=loi&tri=dd+AS+RANK&rech=1&numero=1&sql=(text+contains+(%27%27))>)>. Consulté le 20 octobre 2013.
- BELLAVANCE, GUY (1991). *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec*. Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- (2000). « Introduction: Aller ailleurs, aller voir ailleurs, aller se faire voir ailleurs ». Dans *Monde et réseaux de l'art diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal: Liber. p. 307.
- (2011). *Le secteur des arts visuels au Canada : Synthèse et analyse critique de la documentation récente*. Montréal: Institut national de la recherche scientifique. Centre - Urbanisation Culture Société.
- BELLAVANCE, GUY, LÉON BERNIER et BENOÎT LAPLANTE (2001). *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels rapport d'enquête : phase 1*. Sainte-Foy et Montréal: INRS-Urbanisation culture et société et Regroupement des artistes en arts visuels du Québec.

- BELLAVANCE, GUY, et MARCEL FOURNIER (1992). « Rattrapage et virages: dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels ». Dans *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Gérard Daigle et Guy Rocher (s.l.d.). Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal. p. 511-548.
- BELLAVANCE, GUY, et DANIEL LATOUCHE (2008). « Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais : Une étude de localisation ». *Recherches sociographiques*, vol. 49, n° 2, p. 231-260.
- BELLAVANCE, GUY, et CHRISTIAN POIRIER (2011). *Vie associative et organisation professionnelle dans le secteur des arts visuels: Une étude de consultation auprès des artistes visuels du Québec (non public)*. Montréal: INRS.
- BÉNATOUIL, THOMAS (1999). « Critique et pragmatique en sociologie. Quelques principes de lecture ». *Annales*, vol. 54, n° 2, p. 281-317.
- BÉRA, MATTHIEU (2003). « Critique d'art et / ou promotion culturelle? ». *Réseaux*, vol. 2003/1, n° 117, p. 153-187.
- BERDING, THOMAS (2009). « The Sense of the Senses and the Ethos of an Aesthetic Pursuit ». Dans *The Hand and the Soul. Aesthetics and Ethics in Architecture and Art*, Sanda Iliescu. Charlottesville and London: University of Virginia Press. p. 135-150.
- BERNARD, ANNE, GAÉTAN HARDY et CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC. DIRECTION DES AFFAIRES PUBLIQUES (2002). *Les périodiques culturels subventionnés par le Conseil des arts et des lettres du Québec de 1994-1995 à 1998-1999 : portrait économique*. Québec ; Montréal: le Conseil Direction des affaires publiques.
- BERNIER, LÉON, et ISABELLE PERRAULT (1985). *L'artiste et l'œuvre à faire*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.
- BESNARD, PHILIPPE, RAYMOND BOUDON, MOHAMED CHERKAOUI et BERNARD-PIERRE LÉCUYER (1999). *Dictionnaire de sociologie*. Paris: Larousse.
- BLONDEAU, CÉCILE, et JEAN-CHRISTOPHE SÉVIN (2004). « Entretien avec Luc Boltanski, une sociologie toujours mise à l'épreuve ». *ethnographiques.org*, n° 5. En ligne. <<http://www.ethnographiques.org/2004/Blondeau,Sevin.html>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- BOLTANSKI, LUC (1982). *Les cadres : la formation d'un groupe social*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1990). *L'amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*. Paris: Métailié.
- (2009). *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard.

- BOLTANSKI, LUC, et ÈVE CHIAPELLO (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- BOLTANSKI, LUC, et LAURENT THÉVENOT (1991). *De la justification : les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard.
- BONN, SALLY (2009). *Les paupières coupées, essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*. Bruxelles: La Lettre Volée.
- BORDUAS, PAUL-ÉMILE, MARCEL FOURNIER, ROBERT LAPLANTE et CLAUDE GAUVREAU (1977). *Refus global ; Projections libérantes*. Montréal: Parti pris.
- BOURDAGES-SYLVAIN, MARIE-PIERRE (2008). *Les facteurs de changement de l'ethos contemporain du travail*. Québec: Université Laval.
- BOURDIEU, PIERRE (1998). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- (2002). *Questions de sociologie*. Paris: Minuit.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel.
- BRADLEY, JESSICA, et LESLEY JOHNSTONE (1998). *Réfractions. Trajets de l'art contemporain au Canada*. Montréal: Artexes.
- BRAHY, RACHEL, NICOLAS MARQUIS et MARTIN WAGENER (2011). « Une mise en discussion autour du livre Socio-analyse des raisons d'agir. Études sur la liberté du sujet et de l'acteur de Guy Bajoit ». *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 42, n° 1. En ligne. <<http://rsa.revues.org/662>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- BRAQUE, GEORGES (1952). *Le jour et la nuit; cahiers, 1917-1952*. Paris: Gallimard.
- BREVIGLIERI, MARC, et JOAN STAVO-DEBAUGE (1999). « Le geste pragmatique de la sociologie française. Autour des travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot ». *Anthropolitica*, vol. 7, n° 22. En ligne. <www.passerelle.de/cms/front_content.php?idcat=4&idart=173&lang=1>. Consulté le 20 octobre 2013.
- BURBAN, FRANÇOIS (2007). « L'authenticité musicienne à l'épreuve de la formation et de l'expérience ». *Éducation et Sociétés*, n° 19, p. 177-192.
- BURGESS, MARILYN, et MARIA DE ROSA (2011). *Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écosystème des arts visuels au Canada*. Ottawa: Conseil des Arts du Canada.

- BUSCATTO, MARIE (2004). « De la vocation artistique au travail musical: tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz ». *Sociologie de l'Art, OPuS* 5, n° 3, p. 39-56.
- CAILLET, ALINE (2008). *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Paris: L'Harmattan.
- CAPIAU, SUZANNE (ERICarts) (2006). *Mobilité des artistes et sécurité sociale*. Bruxelles: Parlement européen.
- CAPIAU, SUZANNE, et ANDREAS JOHANNES WIESAND (ERICarts) (2006a). *Creative Artists, Market Developments and State Policies*. Bruxelles: Parlement européen.
- (ERICarts) (2006b). *La situation des professionnels de la création artistique en Europe*. Bruxelles: Parlement européen.
- CARERI, GIOVANNI, et BERNHARD RÜDIGER (2008). *Face au réel: Éthique de la forme dans l'art contemporain*. Paris: Archibooks + Sautereau éditeur, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon et École des Hautes-Études en sciences sociales de Paris.
- CARTIER-BRESSON, HENRI (2005). « Entretien avec Gilles A. Tiberghien, 1986. ». *Cahiers du MNAM*, n° 92.
- CCAP (Fédération Wallonie-Bruxelles) (2013). *Rapport d'activité 2012*. Bruxelles: Commission consultative des arts plastiques. En ligne. <<http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=11461>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- CHAMBERLAIN, CHARLES (1984). « Why Aristotle Called Ethics Ethics: The Definition of ἥθος Eudemian Ethics 2,2 ». *Hermes*, n° 112, p. 176-183.
- CHAMPY, FLORENT (2012). « Grand résumé de Nouvelle théorie sociologique des professions (Paris: PUF, 2011) ». *SociologieS, revue en ligne*. En ligne. <<http://sociologies.revues.org/3922>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- CHÂTEAU, DOMINIQUE (1994). *La Question de la question de l'art: Note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres)*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- (2008). *Qu'est-ce qu'un artiste?* Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- CHIAPELLO, ÈVE (1998). *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié.
- CLARK, TERRY NICHOLS, DANIEL SILVER et LAWRENCE ROTHFIELD (2013). « A Theory of Scenes ». p. 1-39. En ligne. <<http://scenes.uchicago.edu/theoryofscenes.pdf>>. Consulté le 13 juin 2014.

COLL. (1994a). *L'art contemporain en question*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume.

----- (1994b). *L'Art contemporain en question*. Paris: Éditions du Jeu de Paume (Galerie nationale du jeu de paume) et

Délégation des arts plastiques (France).

----- (2002). *Colloque international «L'oeuvre comme traceur du social», 11 octobre 2002*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.

----- (2008). *L'artiste au travail: état des lieux et perspectives*. Bruxelles: SMart asbl et Bruylant.

CONSEIL DE LA CULTURE DES RÉGIONS DE QUÉBEC ET DE CHAUDIÈRE-APPALACHES (2011). *Situation des artistes en mi-carrière et chevronnés, Consultation sur la pratique artistique et l'évolution de la carrière*.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA (2002). *L'évaluation par les pairs : comment sont prises les décisions en matière de subventions au Conseil*. Ottawa: CAC.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (1994). *Arts visuels centres d'artistes, promotion et diffusion, événements majeurs, artistes professionnels, associations professionnelles et regroupements nationaux*. Québec: Conseil des arts et des lettres du Québec.

----- (2001). *L'évaluation par les pairs au Conseil des arts et des lettres du Québec : guide d'information*. Montréal: CALQ.

----- (2007). *Code d'éthique et de déontologie régissant les membres de jurys, de comités et les apprécieurs*. Québec: Conseil des arts et des lettres Québec. En ligne. <<http://accesbib.uqam.ca/cgi-bin/bduqam/transit.pl?&noMan=25168379>>. Consulté le 20 octobre 2013.

----- (2012). *Rapport annuel de gestion 2011-2012*. Québec: CALQ.

COORDINATION ET INITIATIVES POUR RÉFUGIÉS ET ÉTRANGERS (CIRE) (2013). *Vivre en Belgique. Institutions belges et organisation politique et administrative*. Bruxelles: CIRE.

CORBO, CLAUDE. 2008 (décembre). «L'institution universitaire et les arts. L'expérience de l'UQAM». Conférence présentée lors de l'événement: *President's Initiative in Cultural Sector Education and Research*, Toronto.

CORCUFF, PHILIPPE (1998). « Justification, stratégie et compassion: Apport de la sociologie des régimes d'action ». *Correspondances (Bulletin d'information scientifique de l'Institut de Recherche sur le Maghreb Comtemporain)*, n° 51.

- (2011). *Les nouvelles sociologies*. Paris: Armand Colin.
- CÔTÉ, HÉLOÏSE (2008). *L'intégration de la dimension culturelle à l'école: Du discours officiel à celui des acteurs*. Québec: Université Laval.
- CÔTÉ, JEAN-FRANÇOIS (2003). *Le triangle d'Hermès : Poe, Stein, Warhol, figures de la modernité esthétique*. Bruxelles: Lettre volée.
- CÔTÉ, NATHALIE (2010). « Marcel Jean persiste et signe ». *Inter: art actuel*, n° 106, p. 81-82.
- COULANGEON, PHILIPPE (2004). *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*. Paris: La Documentation Française.
- COUTURE, FRANCINE (2002). « La mise en légende de Riopelle ou l'héroïsation d'un artiste moderne ». *Revue canadienne d'esthétique*, vol. 7, n° Automne 2002. En ligne. <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_7/libres/couture.html (visité le 22 février 2013)>. Consulté le 22 février 2013.
- COUTURE, FRANCINE, NINON GAUTHIER et YVES ROBILLARD (Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste) (1984). *Le marché de l'art et l'artiste au Québec*. Québec: Gouvernement du Québec, Ministère des affaires culturelles.
- D'AMOURS, MARTINE, et MARIE-HÉLÈNE DESHAIES (2012). *La protection sociale des artistes et autres groupes de travailleurs indépendants: analyse de modèles internationaux. Cadre d'analyse et synthèse des résultats*. Québec: Ministère de la Culture et des Communications du Québec.
- DANTO, ARTHUR COLEMAN (1989). *La transfiguration du banal une philosophie de l'art*. Paris: Seuil.
- (1996). *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil.
- DE SINGLY, FRANÇOIS (1986). « Artistes en vue ». *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, p. 531-543.
- DE WASSEIGE, ALAIN (2006). *Refonder les politiques culturelles*. Bruxelles: Sans titre - 100 Titres.
- DESROSIÈRES, ALAIN, et LAURENT THÉVENOT (1981). *Les catégories socio-professionnelles et leur repérage dans les enquêtes*. Paris: INSEE.
- DEVLIN, ÉRIC (2004). « Le soutien aux artistes: l'échec du modèle canadien ». Dans *Entre mythes et réalités: un espace prismatique. Les conditions socio-économique de la pratique des arts visuels*. Montréal: Regroupement des artistes en arts visuels du Québec.
- DICKIE, GEORGE (2009). « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art ». *Tracés*, n° 17.

- DIMAGGIO, PAUL (1986). *Nonprofit enterprise in the arts studies in mission and constraint*. New York: Oxford University Press. En ligne. <<http://www.myilibrary.com?id=43948>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- DUCRET, ANDRÉ (1990). *Mesures. Études sur la pensée plastique : essais*. Bruxelles: La Lettre volée.
- (1994). *L'art dans l'espace public une analyse sociologique*. Zurich: Seismo.
- (2006). *L'art pour objet : travaux de sociologie*. Bruxelles: Lettre volée.
- DUJARDIN, ANNE, et HÉLÉNA RAJABALY (2012). *Spécificités des métiers de la création*. Bruxelles: SMart.be.
- EHRENZWEIG, ANTON (1982). *L'Ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris: Gallimard.
- FÉDIER, FRANÇOIS (2006). *L'art en liberté: Cours de philosophie*. Paris: Pocket.
- FOURNIER, MARCEL (1986). *Les générations d'artistes*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.
- FRANCASTEL, PIERRE (1970). *Etudes de sociologie de l'art*. Paris: Denoël/Gonthier.
- (1977 (1951)). *Peinture et société naissance et destruction d'un espace plastique : de la Renaissance au cubisme*. Paris: Denoël.
- (1988). *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Gallimard.
- FREIDSON, ELIOT (1986). « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique ». *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, p. 431-443.
- (1994). « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession ». Dans *L'Art de la recherche : essais en l'honneur de Raymonde Moulin*. Paris: La Documentation française. p. 117-135.
- FREITAG, MICHEL (1986). *Dialectique et société*. Lausanne et Montréal: L'Âge d'homme et Éditions Saint-Martin.
- (1994). « Pour un dépassement de l'opposition entre «holisme» et «individualisme» en sociologie ». *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 32, n° 99, p. 169-219.
- (2002). *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

- FUGIER, PASCAL (2007). « Les trois dimensions sociales de l'identité personnelle: réelle, symbolique et imaginaire ». *Interrogations - Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n° 4, p. 203-213.
- FUSULIER, BERNARD (2011). « Le concept d'ethos: de ses usages classiques à un usage renouvelé ». *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 42, n° 1, p. 97-109.
- GADAMER, HANS GEORG (1992). *L'actualité du beau*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- GARFINKEL, HAROLD (1984). *Studies in ethnomethodology*. Cambridge: Polity.
- GEERTZ, CLIFFORD (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- GENARD, JEAN-LOUIS (2001). *Les pouvoirs de la culture*. Bruxelles: Labor.
- GENETTE, GÉRARD (1994). *L'œuvre de l'art*, 2 t. Paris: Seuil.
- GLEIZAL, JEAN JACQUES (1994). *L'art et le politique. Essai sur la médiation*. Paris: PUF.
- GOODMAN, NELSON (1984). *L'art en théorie et en action*. Paris: Gallimard.
- (1990). *Langages de l'art une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: J. Chambon.
- GRANT, PETER S., et CHRIS WOOD (2004). *Le marché des étoiles. Culture populaire et mondialisation*. Montreal / Toronto: Boréal / Douglas & McIntyre.
- GREFFE, XAVIER (UNESCO) (2002). *Arts et artistes au miroir de l'économie*. Paris: Unesco : Economica.
- (2007). *Artistes et marchés*. Paris: La documentation française.
- GROUT, CATHERINE (2000). *Pour une réalité publique de l'art*. Paris ; Montréal: L'Harmattan.
- GUÉRIN, CHARLES (2009). *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au 1^e siècle av. J.-C.* . Paris: Vrin.
- GUÉRIN, MICHEL (2007). *L'artiste ou la toute-puissance des idées : six chapitres d'esthétique*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- HEINICH, NATHALIE (1991). *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit.
- (1993). *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit.

- (1998a). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minuit.
- (1998b). *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*. Nîmes: J. Chambon.
- (1998c). *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit.
- (1999). *L'épreuve de la grandeur prix littéraires et reconnaissance*. Paris: La Découverte.
- (2000). *Être écrivain : création et identité*. Paris: La Découverte.
- (2001). *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.
- (2005). *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- 2006, 19 décembre. «Soumission-transgression». Conférence présentée au Centre du graphisme, Paris. En ligne. <<http://www.graphisme-echirolles.com/pdf/conferences/heinich.pdf>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- (2008). « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains: une perspective compréhensive et ses incompréhensions ». *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie*, vol. 2008, n° 3, p. [En ligne] <http://socio-logos.revues.org/1793>.
- (2011). « À quoi servent les créateurs? L'art et le compromis démocratique ». Dans *À quoi servent les artistes?*, André Ducret (s.l.d.). Genève: Seismo. p. 13-30.
- (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- HENNION, ANTOINE (1993). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.
- (2002). « Quelques remarques sur la pragmatique et la réflexivité ». *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, p. 219-222.
- HILL STRATEGIES RECHERCHE INC. (2004a). « Special Issue: The "Creative Class" ». *Bulletin Recherche sur les arts*, vol. 2, n° 10.
- (2004b). « A Statistical Profile of Artists in Canada (based on the 2001 Census) ». *Bulletin Recherche sur les arts*, vol. 3, n° 4.
- (2006a). « Les artistes dans les grandes villes du Canada ». *Regards statistiques sur les arts*, vol. 4, n° 4.

- (2006b). « Les artistes dans les petites municipalités urbaines et rurales du Canada ». *Regards statistiques sur les arts*, vol. 4, n° 3.
- (2007). « Finances et financement / La condition des arts ». *Bulletin Recherche sur les arts*, vol. 6, n° 5.
- (2008). « Emploi et formation dans le secteur culturel ». *Bulletin Recherche sur les arts*, vol. 7, n° 2.
- (2009). « Profil statistique des artistes au Canada basé sur le recensement de 2006 ». *Regards statistiques sur les arts*, vol. 7, n° 4.
- HOCKNEY, DAVID (2001). *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London: Studio.
- ILES ASBL (2009). *Ah! comme artiste*. Bruxelles: iles asbl et la Mission locale de Schaerbeek.
- IVENS, MARIA (2002). *Le peuple-artiste, cet être monstrueux : la communauté des pairs face à la communauté des génies*. Paris: L'Harmattan.
- JANELLE, CLAUDE (Direction générale des communications) (2004). *Pour mieux vivre de l'art: Plan d'action pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes*. Québec: Ministère de la Culture et des Communications du Québec - Direction générale des communications.
- JAUSS, HANS ROBERT (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JEUDY, HENRI-PIERRE (1999). *L'irreprésentable*. Paris: Sens & Tonka.
- JIMENEZ, MARC (2004). *L'esthétique contemporaine : tendances et enjeux*. Paris: Klincksieck.
- (s.l.d.) (2005a). *L'artiste : séminaire interarts de Paris, 2003-2004*. Paris: Klincksieck.
- (2005b). *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- KAREL, DAVID (Musée national des beaux-arts du Québec) (2005). *Peinture et société au Québec*. Québec: Éditions de l'IQRC et Presses de l'Université Laval.
- KAUFMANN, JEAN-CLAUDE (2004). *L'invention de soi: une théorie de l'identité*. Paris: Armand Colin.
- (2007). *L'entretien compréhensif*. Paris: Armand Colin.
- KRIS, ERNST, et OTTO KURZ (2010 (1934)). *La légende de l'artiste*. Paris: Allia.

- KRZYS ACORD, SOPHIA (2010). « Beyond the Head: The Practical Work of Curating Contemporary Art ». *Qualitative Sociology*, vol. 33, n° 4, p. 447-467.
- L'ALLIER, JEAN-PAUL, D. BOUTIN et SASSEVILLE A. (2012). *Rapport du Comité L'Allier sur la démarche de réflexion avec les associations concernées par l'application des lois sur le statut des artistes*. Québec: Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec.
- LACERTE, SYLVIE (2007). *La médiation de l'art contemporain*. Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord.
- LACROIX, JEAN-GUY (1990). *La condition d'artiste: une injustice*. Montréal: VLB Éditeur.
- (1991). « L'idéologie d'artiste: le rôle des écoles d'art ». *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, p. 123-139.
- LACROIX, JEAN-GUY, et SONIA JOSSIFORT (1994). « L'incidence structurante de l'idéologie d'artiste dans l'offre culturelle ». *Loisir et société*, vol. 17, n° 2, p. 373-396.
- LALIVE D'ÉPINAY, CHRISTIAN (1991). « Les fondements mythiques de l'ethos du travail: contribution à une théorie du mythe dans la société moderne ». *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 36, n° 75, p. 153-168.
- LAROCHE, HÉLÈNE (CALQ) (2006). *Les arts visuels au Québec: États de la situation (Forum sur les arts visuels au Québec)*. Québec: Conseil des arts et des lettres du Québec. En ligne. <www.calq.gouv.qc.ca/favlbilan.htm>. Consulté le 20 octobre 2013.
- LE COQ, SOPHIE (2002). *Raisons d'artistes. Essai anthroposociologique sur la singularité artistique*. Paris: L'Harmattan.
- (2009). « S'investir dans les trajectoires artistiques: l'expression d'engagements différenciés ». *revue Marges*, n° 09, p. 126-140.
- LEFÈVRE, NICOLAS (2010). « Construction sociale du don et de la vocation de cycliste ». *Sociétés contemporaines*, n° 80, p. 47-72.
- LIOT, FRANÇOISE (2004). *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris: L'Harmattan.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- MAJASTRE, JEAN-OLIVIER (s.l.d.) (1992). *Art et contemporanéité : première rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*. Bruxelles: La Lettre volée.
- (s.l.d.) (2001). *Vers une sociologie des oeuvres (Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble)*. Paris: L'Harmattan.

- MARANDA, MICHAEL (2009). *Waging Culture: A Report on the Socio-Economic Status of Canadian Visual Artists*. Toronto: Art Gallery of York University.
- MARC SÉGUIN. 2013. Entretien avec Marc Séguin. Émission télévisée *Les Francs-Tireurs* En ligne. <<http://video.telequebec.tv/video/13776>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- MAUGER, GÉRARD (2006). *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant.
- (s.l.d.) (2007). *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- MENGER, PIERRE-MICHEL (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil.
- (2005). *Profession artiste : extension du domaine de la création*. Paris: Textuel.
- (2009). *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard.
- (2010). « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques ». *REP*, vol. 120, n° 1 janvier-février 2010, p. 205-236.
- (2012). *Être artiste: oeuvrer dans l'incertitude*. Marseille: Al Dante+AKA.
- MERCURE, DANIEL, et MIRCEA VULTUR (2010). *La signification du travail. Nouveau modèle productif et ethos du travail au Québec*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- MERTON, ROBERT KING (1979). *The sociology of science : theoretical and empirical investigations*. Chicago: University of Chicago Press.
- MEYER, RICHARD (2009). « A Questionnaire on "The Contemporary" : 32 responses ». *October*, n° 130, p. 18-19.
- MICHAUD, YVES (2003). *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Stock.
- MORMONT, MARINETTE, et BAUDOUIN MASSART (Alter&I) (2008). *Rapport sur le vécu socio-économique des artistes et des producteurs*. Bruxelles: SMart.be.
- MOULIN, RAYMONDE (1987). « L'identification de l'artiste contemporain ». Dans *La condition sociale de l'artiste XVI^e-XX^e siècles. Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*. Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Étienne. p. 121-131.
- (1997 (1993)). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

- MOUREAU, NATHALIE, et DOMINIQUE SAGOT-DUVAUROUX (2011). « La relation formation/carrières artistiques : le paradoxe des mondes de l'art ». *Formation Emploi*, n° 116 (octobre - décembre 2011).
- MUSÉE DE LA CIVILISATION (QUÉBEC) ET MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1999). *Déclics art et société : le Québec des années 1960 et 1970*. Montréal: Fides.
- NACHI, MOHAMED (2006a). *Introduction à la sociologie pragmatique : vers un nouveau style sociologique*. Paris: Armand Colin.
- (2006b). *Justice et compromis : éléments de sociologie morale et politique*. Liège: Éditions de l'Université de Liège.
- NICOLAS-LE STRAT, PASCAL (1998). *Une sociologie du travail artistique: artistes et créativité diffuse*. Paris: L'Harmattan.
- PÉQUIGNOT, BRUNO (2005). « Sociologie de l'art en France: un état des lieux ». *Sociedade e estado*, vol. 20, n° 2, p. 303-335.
- (2009). *Sociologie des arts. Domaines et approches*. Paris: Armand Colin.
- (2011). « Spécificité du terrain en sociologie des arts et de la culture ». *SociologieS*. En ligne. <<http://sociologies.revues.org/3487>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- PERRENOUD, MARC (2006). *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*. Paris: L'Harmattan.
- (2007a). « Les «musicos»: entretien avec Marc Perrenoud (propos recueillis par Mathias Milliard et Gilles Castagnac) ». *Irma : centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles*. En ligne. <<http://www.irma.asso.fr/les-musicos-entretien-avec-marc>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- (2007b). *Les musicos : enquête sur les musiciens ordinaires*. Paris: La Découverte.
- (2008). « Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. Entre "art" et "métier" ». *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, p. 101-106.
- QUÉBEC (1992a). *Loi sur le Conseil des arts et des lettres du Québec Projet de loi 53 : 1992, chapitre 66*. Québec: Éditeur officiel du Québec.
- (1992b). *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*. Québec: Éditeur officiel du Québec.
- RAJABALY, HÉLÈNE (2008a). « Création artistique et conditions de travail ». Dans *L'artiste au travail: état des lieux et perspectives*. Bruxelles: SMart.be. p. 19-36.

- (2008b). « Un mois dans le travail quotidien d'artistes, une analyse d'agendas ». Dans *L'artiste au travail: état des lieux et perspectives*. Bruxelles: SMart.be. p. 51-58.
- RANK, OTTO (1984). *L'art et l'artiste : créativité et développement de la personnalité*. Paris: Payot.
- RAYNAUD, DOMINIQUE (2005). « Axiomatisation et réduction des paradigmes sociologiques: Note sur le programme webéro-simmélien ». *L'Année sociologique*, vol. 55, n° 1, p. 231-257.
- RCAAQ (2010). *Dictionnaire des compétences des travailleurs culturels des centres d'artistes autogérés*. Montréal: Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.
- REGIMBALD-ZEIBER, MONIQUE, et LOUISE DÉRY (1998). *L'engagement*. Montréal: Les petits carnets.
- RÉSEAU ART ACTUEL (2010, 1 février 2010). « Pourquoi le RCAAQ s'inquiète des manoeuvres du RAAV? ». www.rcaa.q.org.
- ROCHLITZ, RAINER (1994). *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard.
- RODRIGUEZ, VÉRONIQUE (2002). « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre ». *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, p. 121-138.
- ROTHKO, MARK (2004). *La réalité de l'artiste*. Paris: Flammarion.
- ROUTHIER, CHRISTINE (OCCQ) (2006). *Statistiques en bref: Les ventes des marchands d'oeuvres d'art en 2001-2002*. Québec: Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- (OCCQ) (2013). *Les artistes en arts visuels – Portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010*. Québec: Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- SAATCHI, CHARLES (2010). *Mon nom est Charles Saatchi et je suis un artoolique*. Paris: Phaidon.
- SAG, JEAN-PIERRE (2002). « Fantômes d'images non-trafiquées ». *Revue d'esthétique*, n° 41.
- SAINT-PIERRE, DIANE (2003). *La Politique culturelle du Québec de 1992: continuité ou changement?* Québec: Presses de l'Université Laval.
- SAINT-PIERRE, DIANE, et CLAUDINE AUDET (s.l.d.) (2010). *Tendances et défis des politiques culturelles. Cas nationaux en perspective*. Québec: Presse de l'Université Laval.

- SAPIRO, GISELE (2007). « La vocation artistique entre don et don de soi ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, p. 4-11.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1992). *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard.
- SCIULLI, DAVID (2007). « Paris Visual Académie as First Prototype Profession: Rethinking the Sociology of Professions ». *Theory, Culture and Society*, vol. 24, n° 1, p. 35-59.
- SECRÉTARIAT GÉNÉRAL DU MINISTÈRE DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE - SERVICE DE LA RECHERCHE (2008). *Un bilan de la culture en Communauté française*. Bruxelles: Ministère de la Communauté Française.
- SECRÉTARIAT PERMANENT À LA CONDITION SOCIOÉCONOMIQUE DES ARTISTES (Ministère de la Culture et des Communications) (2004). *Pour mieux vivre de l'art. Cahier des propositions: Amélioration des conditions socioéconomiques des artistes*. Québec: Gouvernement du Québec.
- SENNETT, RICHARD (2006). *La culture du nouveau capitalisme*. Paris: Albin Michel.
- SERVICE PUBLIC FÉDÉRAL SÉCURITÉ SOCIALE (BELGIQUE) (2003). *Un nouveau statut social pour les artistes*.
- SHAPIRO, ROBERTA (2007). « What Is Artification? ». *Sociedade e estado*, vol. 22, n° 1, p. 135-151.
- SILVER, DANIEL, TERRY NICHOLS CLARK et CLEMENTE JESUS NAVARRO YANEZ (2010). « Scenes: Social Context in an Age of Contingency ». *Social Forces*, vol. 88, n° 5, p. 2293-2324.
- SIMARD, GILLES (2013). « SHERPA: Un rare et audacieux projet de mixité sociale ! ». *Droit de parole* (Québec). En ligne. <http://www.amecq.ca/dossier_du_mois/2013/3/5/sherpa_un_rare_et_audacieux_projet_de_mixite_sociale/>. Consulté le 13 juin 2013.
- SIOUI DURAND, GUY (1997). *L'art comme alternative réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec: Intervention.
- SMITH, A. MARK (2005). « Reflections on the Hockney-Falo Thesis: Optical Theory and Artistic Practice in the Fifteenth and Sixteenth Centuries ». *Early Science and Medicine*, vol. 10, n° 2, Optics, Instruments and Painting, p. 163-185.
- SMITH, RUSSELL (2013, 31 juillet). « Why artists are not actually mad but just artistic ». *The Globe and Mail* (Toronto).
- SPECTOR, NANCY (1994). « Felix Gonzales-Torres : Travelogue ». *Parkett*, n° 39, p. 24-27.

- STAVO-DEBAUGE, JOAN (2012). « La sociologie dite « pragmatique » et la philosophie pragmatiste, une rencontre tardive ». *Texte préparé pour le premier séminaire des Ateliers Villa Vigoni, « Pourquoi le pragmatisme ? L'intérêt du pragmatisme pour les sciences humaines et sociales », Villa Vigoni, Italie, 15-18 juillet 2012.* En ligne. <http://www.academia.edu/2644253/_La_sociologie_dite_pragmatique_et_la_philosophie_pragmatiste_une_rencontre_tardive_>. Consulté le 20 octobre 2013.
- STRAUSS, ANSELM (1959). *Mirrors and Masks : The Search for Identity* Glencoe: Free Press.
- (1990). *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques.* Newbury Park: Sage Publications.
- STRAUSS, ANSELM L., et ISABELLE BASZANGER (1992). *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme.* Paris: L'Harmattan.
- STRAUSS, ANSELM L., et JULIET M. CORBIN (2004). *Les fondements de la recherche qualitative : techniques et procédures de développement de la théorie enracinée.* Fribourg: Academic Press Fribourg.
- TARKOVSKY, ANDREI (1967, 1^{er} février). « Interview (par Aleksandr Lipkov) ». *Literaturnoe obozrenie*, p. 74-80. En ligne. <<http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/PassionacctoAndrei.html#ft5>>. Consulté le 20 octobre 2013.
- THÉVENOT, LAURENT (2006). *L'action au pluriel : sociologie des régimes d'engagement.* Paris: La Découverte.
- THÉVOZ, MICHEL (1998). « Vous aimez l'art contemporain? Moi non plus! ». @rchipress. En ligne. <<http://www.archipress.org/ts82/thevoz.htm>>. Consulté le 15 novembre 2012.
- THORNTON, SARA (2009). *Sept jours dans le monde de l'art.* Paris: Autrement.
- TRÉPANIÉ, ESTHER (1998). *Peinture et modernité au Québec 1919-1939.* Québec: Nota bene.
- TRIENNALE QUÉBÉCOISE D'ART CONTEMPORAIN (2008). « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme: La Triennale québécoise ». *Bulletin du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 19, n° 1.
- UZEL, JEAN-PHILIPPE (1995). *L'exposition dans l'art contemporain critique sémiotique des fondements politiques de l'esthétique moderne.* Grenoble: Université Pierre Mendès France Institut d'études politiques.
- VANDER GUCHT, DANIEL (2004). *Art et politique : pour une redéfinition de l'art engagé.* Bruxelles: Labor.

- (2011). « Comment libérer les artistes libres? ». Dans *À quoi servent les artistes?*, André Ducret s.l.d. Genève: Seismo. p. 177-186.
- VERSTRAETEN, BRAM (2008). « Les exigences fédérales du NICC, défenseur des artistes plasticiens ». Dans *L'artiste au travail: état des lieux et perspectives*. Bruxelles: SMart. p. 243-251.
- VESSILLIER-RESSI, MICHÈLE (1997). *La condition d'artiste: regards sur l'art, l'argent et la société*. Paris: Maxima-Laurent du Mesnil Éditeur.
- VEYNE, PAUL (1988). « Conduites sans croyance et oeuvres d'art sans spectateurs ». *Diogène*, n° 143, p. 3-22.
- VINCENT, ANNE, et MARCUS WUNDERLE (2007). *Les arts plastiques: acteurs et contextes économiques. Dossier du CRIPS, n° 69*. Bruxelles: Centre de recherche et d'information socio-politiques.
- WAHLER, MARC-OLIVIER (1998). « Entrevue ». *Le Temps stratégique*, n° 82.
- WEBER, MAX (1959). *Le savant et le politique*. Paris: Plon.
- (1964). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Plon.
- WENCESLAS LIZÉ, DELPHINE NAUDIER, OLIVER ROUEFF (2011). *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*. Paris: Ministère de la culture et des communications de France, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques.
- WHITE, HARRISSON ET CYNTHIA (1991). *La carrière des peintres au XIX^e siècle*. Paris: Flammarion.
- WILLIAMS, RAYMOND (1976). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- WITTKOWER, RUDOLF & MARGOT (1985). *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris: Macula.
- WOERTHER, FRÉDÉRIQUE (2005). « Aux origines de la notion rhétorique d'èthos ». *Revue des Études Grecques*, n° 118, p. 79-116.
- (2007). *L'èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*. Paris: Vrin.
- WOOLF, VIRGINIA (2001 (1929)). *Une chambre à soi*. Paris: 10/18.
- WUNENBURGER, JEAN-JACQUES (1997). *Philosophie des images*. Paris: Presses universitaires de France.

YERGEAU, ROBERT (2004). *Art, argent et arrangement : le mécénat d'État*. Ottawa: Les Éditions David.

ZOLBERG, VERA L. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge, Angleterre: Cambridge University Press.

REVUE DE PRESSE

(2010-2013). *L'Art Même* (Bruxelles). En ligne.
<<http://www2.cfwb.be/lartmeme/fram001.htm>>.

BAILLARGEON, STÉPHANE (2011, 9 juillet). « *Pro bono publico*. À l'ère des mégaspectacles, des festivals et des superproductions, la culture est-elle condamnée à se justifier par le discours économique? ». *Le Devoir* (Montréal).

BERTHAUD, CÉCILE (2004, vendredi 3 décembre 2004). « SMart a sécurisé la relation entre le donneur d'ordre et l'artiste ». *L'Écho*, p. 14.

BOILEAU, JOSÉE (2011, 28 juillet). « Portrait de la reine - Leçon politique ». *Le Devoir* (Montréal).

BOURGAULT-CÔTÉ, GUILLAUME (2011, 23 mars). « Rien de neuf de prévu pour le milieu culturel. Les seules mesures annoncées sont des reconductions de programmes ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2012). « Rideau Hall - La reine plutôt que le "Picasso du Nord" ». *Le Devoir* (Montréal), p. 13 juin.

BUMBARU, DINU, MICHEL LEBLANC et ALEXANDRE TAILLEFER (2013, 23 janvier). « Place à l'art public à Montréal. Il est primordial d'assurer et d'améliorer l'accessibilité à ces oeuvres par l'installation, la mise en valeur et l'entretien ». *Le Devoir* (Montréal).

CHOUINARD, MARIE-ANDRÉ (2012, 13 septembre). « Musée des beaux-arts de Montréal - Le musée fait école ». *Le Devoir* (Montréal).

COLLECTIF D'AUTEURS (2011, 23 mars). « Libre opinion - Préserver la dignité des oeuvres et des créateurs ». *Le Devoir* (Montréal).

DECONINCK, LAETITIA (2010, 9 février). « Stupeur et inquiétude des artistes en arts visuels ». *Le Soleil* (Québec).

- DEGLISE, FABIEN (2013, 10 avril). « Histoire de l'art: Google est-il en train de trahir les grands peintres? ». *Le Devoir* (Montréal).
- DELGADO, JÉRÔME (2011a, 1^e mars). « Art contemporain - Déferlement québécois à New York ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2011b, 20 août). « Arts visuels - L'Arsenal, un paquebot pour l'art au coeur de Montréal ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2011c, 8 janvier). « Chasseurs de tableaux ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012a, 17 novembre). « À la prochaine, Roland Poulin ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012b, 28 janvier). « "Je suis une artiste macho" ». *Le Devoir* (Montréal).
- DENONCOURT, FRÉDÉRIC (2010). « Parc Louis-Philippe: le projet d'oeuvre d'art abandonné ». *Le Soleil* (Québec).
- DEVOIR, LE (2010, 13 février). « En bref - Arts visuels à la SODEC? ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2011, 17 avril). « En bref - À la rescousse des ateliers d'artistes ». *Le Devoir* (Montréal).
- DOYON, FRÉDÉRIQUE (2010, 19 janvier). « Controverse associative dans le secteur des arts visuels ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2011, 24 avril). « Progrès timides pour le soutien des ateliers d'artistes montréalais. La Ville se donne le mandat d'aborder les questions de financement lors de la réunion du comité promis par le ministre Bachan ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012a, 24 décembre). « Bilan des politiques culturelles de 2012 - La table est mise pour l'art public de demain ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012b, 21 novembre). « Les artistes veulent leur part de la revente de leurs oeuvres ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012c, 1 novembre). « Les arts conjugués au développement. Le Londonien David Panton vient inspirer Montréal, en route vers la pérennisation des ateliers d'artistes ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012d, 6 mars). « Premiers pas pour protéger les ateliers d'artistes du Mile-End ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2013a, 31 janvier). « Conseil des arts du Canada - La redéfinition des programmes inquiète le milieu artistique ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2013b, 18 juin). « Lancement du chantier des ateliers d'artistes du Mile-End. Québec octroie 1,8 million de dollars de plus pour l'aménagement d'un pôle de diffusion ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2013c, 31 mai). « Le droit de suite des artistes gagne du terrain à Ottawa ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2013d, 2 juillet). « Point chaud - Pour un musée plus ouvert et plus vivant. Le nouveau directeur général du Musée d'art contemporain de Montréal, John Zeppetelli, compte élargir l'expérience des visiteurs ». *Le Devoir* (Montréal).

ELGRABLY-LÉVY, NATHALIE (2001, 5 mai). « Non au mécénat d'État! ». *Journal de Montréal* (Montréal).

FRÉDÉRIQUE DOYON, MARIE VASTEL (2012, 30 octobre). « La Conférence canadienne des arts ferme ses portes. L'organisme aura manqué de temps pour devenir autonome ». *Le Devoir* (Montréal).

GALLAND, EMMANUEL, et ANNIE LAFLEUR (2012, 19 juillet). « Œuvre d'art au parc olympique - Stupeur et consternation ». *Le Devoir* (Montréal).

GAUDREAU, VALÉRIE (2013, 13 mai). « La Ville de Québec veut 28 % de plus d'art public d'ici 2020 ». *Le Soleil* (Québec).

GOYETTE, RENÉ (2011, 14 juillet). « 35 ans après le démantèlement de Corridart - En souvenir d'un grave cas de censure ». *Le Devoir* (Montréal).

LA PRESSE CANADIENNE (2011a, 27 juillet). « Édifice Lester B. Pearson - Baird remplace deux Pellan par un portrait de la reine. «Le Mur de la souveraine est un hommage digne de notre chef d'État, la reine Elizabeth II» ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2011b, 3 août). « Les deux statues de bronze de Jean-Paul Riopelle retrouvées endommagées ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2012a, 30 avril). « Ottawa renonce à vendre des pièces de sa collection d'art pour économiser ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2012b, 7 janvier). « Toiles retirées de Pellan: des fonctionnaires fédéraux planifiaient de les vendre ». *Le Devoir* (Montréal).

----- (2013, 10 janvier). « Les Canadiens sont pour un soutien gouvernemental aux arts ». *Le Devoir* (Montréal).

LABERGE, ÉTIENNE (2012, 10 juillet). « Une sculpture de l'artiste André Desjardins ». *Le Journal de Montréal* (Montréal).

- LALONDE, CATHERINE (2011, 8 août). « Ateliers d'artistes: une initiative pour contrer l'éternel déménagement. Le quartier Saint-Viateur recense désormais 800 artistes et travailleurs culturels, soit la plus haute densité artistique de la métropole ». *Le Devoir* (Montréal).
- LECLERC, YVON (2012, 28 juin). « La cité culturelle ». *Le Devoir* (Montréal).
- MAVRIKAKIS, NICOLAS (2012). « L'oeuvre d'André Desjardins ne sera pas installée au Parc olympique ». *VOIR - Blogue arts visuels*. En ligne. <<http://voir.ca/nicolas-mavrikakis/2012/07/20/oeuvre-dandre-desjardins-ne-sera-pas-installee-au-parc-olympique/>>. Consulté le 20 juillet 2012.
- NORMANDIN, PIERRE-ANDRÉ (2010, 9 février). « Concours d'art public: la Ville fait son mea-culpa ». *Le Soleil* (Québec).
- PARÉ, ISABELLE (2011a, 3 février). « La SRC a vendu en catimini une partie de ses oeuvres ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2011b, 4 février). « Oeuvres d'art - La plupart des sociétés d'État sont dépourvues de politiques de gestion des collections ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012a, 12 septembre). « Place aux enfants au Musée des beaux-arts. Les espaces éducatifs sont doublés grâce à un don de Michel de la Chenelière ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2012b, 14 mars). « Un nouveau pôle d'art actuel au centre-ville de Montréal. Une toute première oeuvre d'art performatif occupera les vitrines du 2-22 ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2013a, 17 avril). « «La pérennité de la Biennale est assurée», dit le président du CA, Cédric Bisson. L'alliance entre le MAC et BNL MTL pour accoucher d'une Biennale à l'automne 2014 ». *Le Devoir* (Montréal).
- (2013b, 23 avril). « Le Devoir de débattre - Divergences de vue sur l'art public ». *Le Devoir* (Montréal).
- PAYETTE, ÈVE (2011, 31 mai). « Le RAAV se dissocie d'une action publique ». *Radio-Canada* (Montréal).
- RÉSEAU ART ACTUEL (2010, 1 février 2010). « Pourquoi le RCAAQ s'inquiète des manoeuvres du RAAV? ». www.rcaaqa.org.
- (2011, 29 avril). « Québec annonce une aide financière de 450,000\$ pour les galeries d'art contemporain en arts visuels ». www.rcaaqa.org.
- SHEARMUR, RICHARD (2013, 2 avril). « Des idées en revues - Que reste-t-il de la "classe créative"? Une décennie plus tard, l'idée de Richard Florida selon laquelle l'offre

culturelle favorise la richesse des villes apparaît toujours aussi saugrenue et trompeuse ». *Le Devoir* (Montréal).

SIMARD, GILLES (2013a). « L'engagement social des artistes, un mythe? ». *Droit de parole* (Québec).

----- (2013b). « SHERPA: Un rare et audacieux projet de mixité sociale ! ». *Droit de parole* (Québec). En ligne.
 <http://www.amecq.ca/dossier_du_mois/2013/3/5/sherpa_un_rare_et_audacieux_projet_de_mixite_sociale/>. Consulté le 13 juin 2013.

SMITH, RUSSELL (2013, 31 juillet). « Why artists are not actually mad but just artistic ». *The Globe and Mail* (Toronto).